加拿大文学丛书之 二

主编 邢志春
秦明利

就在这里

—加拿大文学论文集

〔加拿大〕诺斯若普·弗雷等

马新仁 文 涛等译

中国文联出版公司



加拿大文学丛书

第一辑书目

生　存——加拿大文学主题指南
…………玛格丽特·艾特伍德　著

就在这里——加拿大文学论文集
…………诺斯若普·弗雷等著

假　象
…………玛格丽特·艾特伍德　著

欲对你说……——加拿大短篇小说精选
…………玛格丽特·劳伦斯等著

ISBN 7-5059-1601-7/I·1094
定　价：3.30元
(京)新登字172号

加拿大文学丛书之二

主编 邢志春 秦明利

就在这里

—加拿大文学论文集

〔加拿大〕诺斯若普·弗雷等著

马新仁 文 涛等译

中国文联出版公司

（京）新登字172号

加拿大文学丛书之二
就在这里
——加拿大文学论文集
〔加拿大〕诺斯若普·弗雷　等著
马新仁　文涛　等译
·
中国文联出版公司出版、发行
（北京农展馆南里10号）
天津新华印刷一厂印刷
新华书店总店北京发行所经销
·
787×1092毫米　32开本　6印张　2插页　126千字
1991年12月第1版　1991年12月北京第1次印刷
·
ISBN7-5059-1601-7/I·1094　定价3.30元

编者的话

经过近一年的努力，第一套大型加拿大文学系列丛书的第一辑终于与读者见面了。向中国广大读者介绍加拿大文学，使更多的读者了解加拿大、认识加拿大，进而促进中、加两国的文化交流和人民的友好往来是我们编辑这套丛书的宗旨。

本丛书以收集加拿大当代作家的代表作为主。为了让广大读者更全面地了解加拿大文学的历史，我们也选入了一些加拿大早期作家的名篇。

在本书的编辑过程中，曾得到过加拿大使馆文化处、哈尔滨工业大学、哈尔滨工业大学外语系及国内外一些专家学者和作家的资助与帮助，在此我们表示诚挚的感谢。

由于编者水平有限，本丛书难免出现这样或那样的纰漏，欢迎专家和读者批评指正。

秦明利

1991年5月于哈尔滨

序

《加拿大文学论文集》是我们一些爱好加拿大文学的同志编译和写作的，收录的论文虽不算全面，但也概括了加拿大文学中的几个方面，可稍窥加拿大文学评论的部分风貌。加拿大是中国人熟知的国度，白求恩的名字更是家喻户晓。但是加拿大文学及文学评论，对许多人说来可能还是生疏的。通过阅读这本集子，读者将会了解到许多鲜为人知的重要情况。文学是反映一个国家、一个民族精神世界的镜子，通过一些人情、风习及事件的表层现象，人们能看到深层，也就是说能触及灵魂。

众所周知，加拿大地域辽阔，大部分是天寒地冻，人烟稀少；但恐怕很少人会想到这种自然条件对人们的心理、对文学会有什么影响，或者即使想到过也未必具体。另外，许多人都知道加拿大分为英语区和法语区两大部分，它们分别与当今西方两大语言及其所代表的文化有千丝万缕的联系；但恐怕很少人能想到这种状态对加拿大人的心理及其文学有何影响。加拿大的奇特地理位置使它与英法两国远隔重洋，却与美国是有几千里共同边界的近邻。美加之间既十分亲密、又有微妙距离的关系，对加拿大人的心理与文学上又有何影响？凡此种种都是很值得我们了解的。

加拿大是当今世界上最发达的工业化国家之一，中加关

系十分友好。了解加拿大文学及其评论是加强中加友谊的重要渠道之一。同时，这也有助于丰富我们自己的文学及其评论，丰富我国人民的精神生活。阅读这本文集会使我们发现，中加文学与中加人民之间虽有许多区别，但也有许多共同之处，特别是在人们心灵的深层。

这本文集如果在这方面能起到一些作用，我们将感到十分振奋。

耿 宪 章

1991年5月于哈尔滨

目　录

玛格丽特·劳伦斯作品浅析

〔中〕 翁德修

玛格丽特·劳伦斯（1926—1987）是加拿大当代优秀的女小说家之一。她出生在加拿大中西部大草原的曼尼托巴省尼帕瓦镇。她的先辈分别来自爱尔兰和苏格兰，幼年时父母双亡，由姨母和祖母扶养长大。1944年她有幸获得一份奖学金，进入韦尼伯格联合学院，主修英语。从此开始创作活动。先是为学报撰写文章，之后曾为《韦尼伯格公民》杂志当记者。1949年与工程师杰克·劳伦斯结婚后去了英国，不久又移居非洲。在索马里和加纳居住的七年间，她发表了三部短篇小说集：《贫穷的树》（1954）、《先知的驼铃》（1963）和《明天的驯兽者》（1963）。第一部故事集主要搜集了非洲的民间故事；第二部记录了她在英属殖民地索马里的见闻；第三部则是短篇故事集。

在加纳获得独立后，劳伦斯夫妇回到加拿大。五年后她与丈夫离异，曾携儿女去英国暂住。1960年她发表了第一部长篇小说《约旦河这一边》。之后她以故乡尼帕瓦镇为原型而虚构的一个名叫曼诺瓦卡的小镇为背景，创作了一组系列小说：《石头天使》（1964）、《上帝的玩笑》（1966）、《火中人》（1969）、《笼中鸟》（1970）和《占卜者》

(1974)。除此之外，她还撰写了许多散文、书评以及四部儿童读物。她曾两度荣获总督小说奖，多次荣获各种荣誉学位。1987年玛·劳伦斯逝世，享年61岁。

一

玛·劳伦斯以她侨居非洲的见闻为题材的小说和短篇小说集在一定程度上受到英国文学的影响。综观英国文学史，反映非洲国家题材的作品多如牛毛。绝大多数作品只是描写欧洲人如何染指非洲，使之沦为他们的殖民地。这些作品千方百计试图把殖民主义在非洲的种种罪恶行径合法化。也有少数作品，虽然旨在用非洲的奇异风土人情唤起读者的响往，但是也都程度不同地浸透着大英帝国的殖民主义意识。当然有个别作家是例外，如约瑟夫·康拉德（Joseph Conrad）和威尼弗莱德·赫尔得贝（Winifred Holtby）。前者的《黑暗的心脏》对殖民主义制度进行了无情的抨击，后者的以西非为背景的四部小说辛辣地讽刺了英国殖民主义者在西非的盘剥和掠夺。尽管如此，这两位作家在小说里还是不时流露出白人殖民者的优越感，同时把当地非洲人丑化为落后、不开化的愚民。因此，从思想内容看，英国文学中这些反映非洲国家的作品都带有一定的局限性。玛·劳伦斯的小说，以一个局外人的身份（与故事情节保持一定距离）更加客观，从而更加真实地反映了在西非国家里白人殖民主义者与当地黑人之间的隔阂与冲突。我们有理由认为，在所有侨居国外的西方作家描写有关非洲题材的小说中，玛·劳伦斯的《约旦河这一边》是最优秀的作品之一。

小说所描写的故事发生在恩格鲁玛领导的加纳人民获得

独立后的1957年的加纳共和国首都阿克拉。小说一方面描述了掌握阿克拉政治和经济命脉的英国殖民主义者的惶惶不可终日和“无奈花落去”的心态；另一方面又向读者展示了非洲人民的反抗与觉醒。作者以浓重的笔墨塑造了一群知识分子的形象，随着故事的展开，生动而深刻地揭示了他们如何感受、如何思考、他们对生活的理解以及他们的信仰。他们既不像康拉德所描述的那些吃人生番或被人用铁链锁起来的会说话的牛马，也不像格林·格雷厄姆（Granam Gree-nem）① 笔下的那些奸险狡诈、把白人引入歧途的当地商人，而是一些有血有肉、思想充满矛盾却又代表了非洲未来和希望的知识分子。其中的主要代表是纳撒尼尔·阿米比。他来自加纳的一个极富战斗性和独立性的部落，父亲是该部落的击鼓人（这意味着是部落中颇有影响的人物），经常教导他不要忘记过去，要继承父业；但是自他离开家乡来到阿克拉后就受到基督教传教士的影响，在那儿上了中学，后来又当上一所教会中学的教师。这些经历导致他的模棱两可的信仰（在父老乡亲面前，他信誓旦旦，不忘传统信仰；但在他内心世界却又矛盾重重，看不起父亲的声誉和部落的过去。）成为西方文化和当地文化冲突的产物。在甘作殖民主义走狗还是成为一个具有独立人格的加纳新型知识分子这两种抉择面前，纳撒尼尔最终选择了后一种道路，毅然地与加纳人民站在一起，为建立更加美好的加纳而贡献自己的力量。“……还有自豪感和叶落归根感。噢，我的人民，加纳——黄金的城

① 英国小说家（1904—1980？），著有长篇小说《布赖顿棒糖》、《权力与荣耀》和《问题的核心》等。《问题的核心》描述了英国人在西非的遭遇。

市、位于奈及尔河①畔的加纳，活在人民的信仰中。古老的王国再度兴起，您的人民会开怀大笑、所向披靡、无所畏惧。他们将不再体会到我们曾感受的羞辱，因为他们将成为土地的主人。加纳，先辈们开创的古国再次成为它臣民的荣耀而崛起。”②

小说还塑造了另外两个非洲知识分子形象：既不满现实，又否定加纳传统的维克多·艾迪舒和被西方文化腐蚀的兰姆波蒂。艾迪舒毕业于伦敦经济学院，在一家颇不景气的报馆当记者。他对独立后的加纳的前途十分悲观，认为建设一个新加纳只是一个永远不会实现的梦想，“……我们是梦想者组成的民族。总有一天当我们醒来时发现火车停开——无人能修好它们。农民只会刀耕火种，人民正在挨饿。我们只会不理解地说：‘我国是个富饶的国家，食物都到哪儿去了？’……”。纳撒尼尔曾给他下了一个恰如其份的评价：“你痛恨旧的方式，而现在你又开始憎恨所有的新的方式”。不仅如此，维克多还是一个既没有过去、又看不见未来的愤世嫉俗者。就是这样一个人后来被英国殖民主义推行的“非洲化”③计划选中，当上一家纺织厂的助理经理，终于与他曾深恶痛绝的白人殖民主义者握手言欢，成为殖民主义的走狗。纳撒尼尔的另一位朋友和同事兰姆波蒂对自己所从事的教学工作毫无兴致，终日沉湎于花天酒地，还不时教唆他的学生跟他

① 奈及尔河是西非的一条河流，经尼日利亚流入几内亚湾。

② 小说引言出自玛·劳伦斯的《约旦河这一边》（新加拿大图书馆出版，1987）。

③ “非洲化”是英国殖民主义者为了缓和与当地人民之间的矛盾所推行的一种政策：在某些企业的管理人员中象征性地换上几个非洲人。

一起去城里寻欢作乐，……。这是一个典型的堕落分子。

显而易见，非洲的希望只能寄托在象纳撒尼尔这样的知识分子身上。尽管他也不是完人（他在为一家英国公司推荐雇员时，由于一念之差曾接收过贿赂），最终还是认清形势，与校长雅各布·亚伯拉罕一道把学校办好，为加纳培养出一代新人。

小说中第二个重要角色是一个名叫约翰·凯斯托的英国人。和几乎所有的殖民主义者一样，他在国内是个失败者。父母是伦敦贫民窟的爱尔兰移民，母亲因流产失血过多而死去，父亲则因身患肺结核而失业。凯斯托从小就对生活在贫民窟里的黑人怀有敌意。来到非洲后，更是对当地黑人深恶痛绝。然而他的妻子却不同，生性善良，急切渴望了解非洲和非洲人民。在她的好心安排下，纳撒尼尔得以从他任教的中学为凯斯托所在的公司挑选雇员。当凯斯托发现纳撒尼尔有受贿行为时，就扬言要到警察局告发，欲置纳撒尼尔于死地。纳撒尼尔在走投无路的情况下接受了兰姆波蒂的建议：为凯斯托安排一个与雏妓的幽会。……在幽会中凯斯托极其残忍地强暴了这位当地的少女。这个令人发指暴行象征了殖民主义对非洲的掠夺。“她（指少女）是大陆；他（指凯斯托）是入侵者，极尽占有和破坏之能事”。凯斯托成为贪婪、肮脏和残暴的帝国主义和殖民主义的化身。

在小说的结尾，凯斯托夫妇生了一个女儿；纳撒尼尔夫妇生了一个儿子，取名为约书亚昼（在《圣经》中约书亚昼是继摩西之后的以色列民族的领导者）。这一情节的安排暗示，这个孩子将完成父辈们未竟的功业——跨过约旦河，与加纳人民一道走向幸福的未来。这正是这部优秀作品的题目之

含义所在。

玛·劳伦斯的这部小说基本上采用了传统的写作手法，但间或也穿插运用了现代派手法，例如纳撒尼尔的内心独白。这些独白生动地向读者展示出受过西方教育的主人公复杂而纷乱的内心世界——两种信仰、两种文化和两个价值观念的冲突及其对他的影响。

二

玛·劳伦斯创作的第二部分都是以加拿大为背景，这就是由《石头天使》、《上帝的玩笑》、《火中人》、《笼中鸟》和《占卜者》等五部小说组成的一组系列小说。这些小说所描述的故事都发生在名叫曼纳瓦卡的虚构的小镇上（类似于美国作家福克纳小说中虚构的约克纳帕塔法镇）。小说的主人公都是一些独立意识很强的女性。例如《石头天使》中九十高龄的哈格·希普利太太、《笼中鸟》中的范妮莎·麦克劳德和《占卜者》中的莫拉格·冈恩。特别是后两部小说的女主人公形象都明显地刻有作者自身的印记。她们之中有的是顽强苦斗的拓荒者；有的是冲破家庭束缚成为名作家的新女性；有的则是在事业和家庭的抉择面前陷入困境的作家。从一定意义上说，这些小说反映了作家本人的经历，尤其是作为一个女人的经历。小说中所塑造的妇女形象大都有别于传统的贤妻良母。例如《石头天使》中的哈格太太屡遭生活的打击但从不屈服，她纯朴自重、坚毅顽强，宛如曼纳瓦卡墓地那用纯大理石雕成的天使。同时，石头天使这个鲜明的意象与1854年诗人考文垂·佩特摩尔在诗歌“屋子里的天使”中所塑造的那些温柔纤细、弱不禁风的贤妻良母型的妇女

形象形成强烈的反差。这些屋子里的天使往往把家庭看作女人最幸福的王国，把讨好男人牺牲自我作为人生的最高目标。

男人要取悦；取悦男人/女人的乐趣；
为了他的需要纵身火海刀山/
牺牲自己，在所不惜。①

哈格作为女人摆脱不了嫁人为妻的命运。中学毕业后进入女子学校学习了两年，本想去教书，但遭到父亲反对，只好呆在家里记帐。后来嫁给比自己大十四岁的农场主布拉姆·希普利，从此挑起侍服丈夫和繁重农活两付重担。生了两个儿子，马文和约翰。第一次世界大战爆发后，长子应征入伍，哈格携次子离开平庸粗俗的丈夫，去替人家当管家。后来约翰变得象父亲一样恶习缠身，在一次车祸中丧生。哈格只好变卖掉家产跟马文夫妇住在一起，不仅独处的自由丧失殆尽，而且后来已六十多岁的马文夫妇要把她送进老人院。小说就从九十多高龄的哈格的视角，用第一人称倒叙的手法描绘了她一生的坎坷命运。小说结尾时，哈格只身来到海边，通过自己的所见所闻以及与陌生人的交谈，终于认识和接受了自我，去了养老院。最后这个“倔强的灵魂”终于走完了漫长而艰难的人生旅途。同样都为人妻，但是“石头天使”的一生却多灾多难。与整日围着丈夫、孩子和厨房转的“屋子里的天使”比较，前者是一朵不畏风霜的野花，而后

① 桑德拉·M·吉尔伯特，苏珊·格巴，《诺顿妇女文学选集》（纽约诺顿公司，1985）P.168.

者是娇柔美丽的温室花朵。

小说的情节分别以现在和过去两条线索在哈格身上展开。现实的线索从故事开始到哈格去养老院离开人世为止总共不过两周的时间，而对过去的回忆的时间跨度长达九十年。小说除了用“石头天使”这一意象来与19世纪的“屋子里的天使”作对比外（这两种意象都表现了妇女在父系文化意识占统治地位的男权社会里的命运），还有许多人物和事件的对比。例如哈格与母亲的性格对比（哈格母亲可以说是一位“屋子里的天使”，当“石头天使”诞生时，母亲那“娇弱的灵魂”却遭毁灭）；哈格的两个儿子与父亲布拉姆的对比等等。这些人物在某些方面的鲜明对照，使作品产生了艺术结构的张力，从而增强了作品的艺术感染力。

玛·劳伦斯在另外两部小说《笼中鸟》和《占卜者》中分别塑造了两位女作家的形象。《笼中鸟》描述了小城少女范妮莎·麦克劳德如何成长为一名作家的故事。虽然描述作家成长故事的作品在英美文学中屡见不鲜（例如D.H.劳伦斯的《儿子和情人》，狄更斯的《大卫·科波菲尔》，詹姆斯·乔伊斯的《青年艺术家的肖像》等），但是描写女艺术家的作品却不多见。事实上，《笼中鸟》既是玛·劳伦斯的自传体小说，又是一本“发展小说”。作品通过一个未来作家在童年和青少年时期的经历和感受，表现她对环境的冷漠、家庭生活的平庸闭塞以及父权统治下受到的压抑所进行的反抗和斗争。最终她冲出家庭和小城的牢笼，在艺术创作中找到了自己的理想。《占卜者》是劳伦斯小说创作的高峰，是一部探索自我身份的小说。作品描述了主人公莫拉格成为名作家的艰辛历程。她曾在事业与家庭的抉择面前陷入

困境，但最后她不仅获得事业上的成功，而且一个人将独生女儿哺育成人。从这个人物身上我们不难找到作者的影子（劳伦斯与丈夫离异后也是一个人抚养儿女），"……莫拉格在这方荒芜的土地上无所畏惧，……如果来到一片丛林，这位莫拉格会害怕吗？我以上帝的名义发誓，她不会。她只会笑着说：'森林不会伤害我，因为我有力量、洞察力和坚定的信念'"，① 这也是独立意识很强的劳伦斯的心声。

这两部小说所表现的题材尽管有所不同，但却都在一定程度上反映了现代社会中女性地位和心理结构的变化。做女人难，做一个事业上有作为的女人更难。《笼中鸟》中的范妮莎不甘心象母亲和姨母那样作父权专制的牺牲品，终于冲出象征着顽固的传统势力的家庭和小镇，走向新的生活。《占卜者》中的莫拉格挣脱父系文化的束缚和夫权观念的制约，义无反顾地离开毫无爱情可言的丈夫，投入自己心爱的朱尔斯的怀抱，但即使有了孩子仍坚持不同朱尔斯结婚，宁愿一个人哺养女儿。……最终成为自立进取自强不息的新女性，实现了苦心为之奋斗的理想和孜孜以求的人生价值。虽然莫拉格的人生道路的选择未必值得完全仿效，但是她那种把个人的幸福建筑在更为广阔（不局于婚姻）的基础上的追求和所表现出来超越依附男性软弱心理的自尊自立自强的女性精神却是难能可贵和值得称道的。

三

玛·劳伦斯的以加拿大为背景的小说，尽管在题材和写

---

① 玛·劳伦斯，《占卜者》（新加拿大图书馆，1974）P.494。

作手法等方面都受到英美文学的影响；但是她的这些作品毕竟描写的都是加拿大的人和事，表现的是加拿大人的理想，反映的是加拿大人的呼声。作者在曼纳瓦卡镇系列小说中表现的浓郁的地方色彩更是引人入胜，令人叹为观止。《笼中鸟》中的小镇风貌，《占卜者》中莫拉格的养父母赖以为生的垃圾场，郁郁葱葱的森林、冷峻萧杀的冬光和红叶似火的秋色……，一幅幅优美的加拿大风光，使读者油然生出身临其境之感。曼纳瓦卡镇上的居民除了苏格兰和爱尔兰移民的后裔外（范妮莎的祖父一家来自苏格兰，外祖父一家来自爱尔兰；莫拉格的养父母来自爱尔兰），还有乌克兰和法国移民的后裔和土著印第安人。他们往往都保持着各自的宗教信仰、文化传统、价值观念和生活习惯，但同时又相互吸收和同化（例如汤纳·厄一家是法国移民与印第安人的混血种，他们不仅讲不好英语，甚至也讲不出地道的印第安语和法语），构成了一幅颇具地方特色的加拿大拼花（Canadian Masaic），它宛如一个五光十色的万花筒：各个不同种族的人操着不同的语言自行其事，各放异彩；又互相交往，互相渗透。

正是作者笔下所描绘的这块土地和生活在这块土地上的人民养育了范妮莎和莫拉格，给她们以智慧和力量，使她们后来得以成为作家。尽管她们因憎恶小镇的保守和落后而离开，但若干年后她们又都回到小镇。范妮莎发现故居移主而感慨万端："……没有想到，故居移主会使我感到痛惜……我曾与老头子（外祖父）势不两立，然而他却活在我身上……"。①

① 玛·劳伦斯，《笼中鸟》（新加拿大图书馆，1989）P.191.

莫拉格的女儿比基长大成人后，自愿放弃大城市的安逸，到她叔父居住的山区照顾孤儿和弃儿，去过一种虽然艰苦但较为充实的生活。一方面生活在“刻有自己名字的河谷和山峦”，另一方面“……呼吸它的空气，聆听永不消失的声音。”① 这正是玛·劳伦斯在小说中极力表现的加拿大人的追求和理想，这也是她的作品的伟大之处——把自己的情感融汇到加拿大民族和社会这个“大宇宙”之中。

当然，玛·劳伦斯的作品并非仅仅局限于自己的感情和自身追求的探索，而具有恢宏的历史纵深感和鲜明的时代感和真实感。她曾经说过：“我竭力想做的是描写那些众人皆知但却不曾被表现出来的东西。”她向读者展示的一幅幅生活画面：人的成长、婚姻、生儿育女、衰老死亡和悲欢离合，尽管平凡寻常，但却深刻地表达了作者毕生的追求和理想。

① 玛·劳伦斯，《笼中鸟》（新加拿大图书馆，1989），P.465.

就在这里

——玛格丽特·艾特伍德与加拿大传统

〔加〕 桑德拉·迪瓦杰 著
李晓红 译
耿宪章 校

我与玛格丽特·艾特伍德属于同一代人。我们同年出生（1939年），五十年代在加拿大上大学，六十年代又进入研究生院学习。玛格丽特的第一本诗集是在1961年出版的《两个普西芬尼》。这是一本关于神话，具有讽刺意义而充满哲理的诗集；而我1964年写的第一篇论文就是探讨普西芬尼神话的。作为一位诗人，艾特伍德常常意识到自己是位加拿大人。她诗歌的特点常体现为原始神话，主要源于加拿大诗歌及近四十年来的评论作品。作为一位评论家，我重点想描绘出加拿大诗歌传统的特点。六十年代中期和后期，在草原诸省召开的两次加拿大文学会议上，我和玛格丽特得以短聚。1969年，在第二次会议上，Ronald Sutherland 宣读了一篇论文。在这篇评论中，他把《丛林历险记》中的莫迪夫人描述成一位帝国主义的英国妇女。在讨论时，我对 Ronald 的这一观点提出反对。我认为在此书结束时，莫迪夫人已成

为了一位加拿大人。在Ronald的论文宣读、讨论结束后，我们几个，包括玛格丽特·艾特伍德在内，漫步走过艾尔伯特大学校园去用午餐，边走还边谈论着莫迪夫人及其对加拿大的态度。艾特伍德在《苏珊娜日记》中的一些诗歌里已经探索过了这个问题。

我作这些比较只是想表明：某些文化上的“已知”改变了继承下来的文学传统。传统，这一受到当代影响的文化继承的产物，对于下一代人来说，是既相同又有所差异的。而对我们五十年代后期成熟的这一代，文学传统的含义有了新的内容，这就是增加了加拿大文学。在50年代中期之前，加拿大文学传统仍是以米尔顿、华兹华斯及阿诺德为代表的英国文学（而且是男人的）传统，而且，有几位美国作家，如霍桑、詹姆斯、爱伦·坡和伊利奥特，使这一传统稍稍变得更易为人们接受。但到我们这一代在大学学英国文学时，就出现了某些值得研究的新东西。首先，那时已有了许多加拿大文学作品，我们继承了几部优秀的诗歌选集：克林克与沃特斯在1955年出版的《加拿大诗歌诗集》；A·J·M·史密斯在1960年出版的《牛津版加拿大诗集》——这是他1943年出版的诗集的增订本。其二，诺斯罗帕·弗莱以神话为中心的评论获得了声誉，在加拿大诗歌中创立了典范。其三，六十年代初萌发了新的民族主义。最后，当时出现了稍能感觉到、但却在不断加强的女性意识。杰·麦克佛森和玛格丽特·爱维森是加拿大较重要的两位女诗人。当艾特伍德进维多利亚学院读本科时，她们都在多伦多大学。艾特伍德受教于麦克佛森，她在维多利亚学院的时光是极其美好的。

毫无疑问，艾特伍德是她那一代人中第一个承认她的写

作源泉来于加拿大诗歌传统的。在她之前的诗人却不是这样。A·J·M·史密斯、多萝西·李文塞及艾尔·帕迪三人受到布里斯·卡门的影响，常常“低声”地谈论这一事实。七十年代初，艾特伍德在加拿大广播公司电台朗读她写的诗歌时，实事求是地说到：她所读过的和所学到的当然来自她的前辈。

当时加拿大有了人们公认的诗歌经典作品，其中包括E·J·帕莱特写的《泰坦号船》和《沉寂》；厄尔·伯尼的《大卫》和《迷失丛林》；F·R·斯各特的《劳伦岩》和《湖边》；A·M·克莱恩的《诗人的肖像与风景》；杰·麦克佛森的《船夫》和玛格丽特·爱维森的《新年诗》。六十年代初，艾特伍德在读史密斯的《牛津版加拿大诗集》和克林克与沃特斯的《加拿大诗歌选集》时，所有以上诗篇她都熟读了。大约在同时，她又读了帕莱特的《诗歌选集》及杰·麦克佛森、玛格丽特·爱维森和P·K·佩基的各本诗集。她还读了青年诗人发表的一些诗歌并开始赶读同时期的评论作品。诺斯罗帕当时正在给《多伦多大学季刊》的“加拿大文学”专栏写1950—1959的加拿大诗歌年志。艾特伍德以极大的兴趣连续读完了这十年的年志。米尔顿·威尔逊是弗莱在《多伦多大学季刊》的接班人，他为新创办的《加拿大文学》写的一篇题为“克莱恩的《淹死的诗人》”的文章给艾特伍德留下了深刻的印象。威尔逊的文章指出了加拿大诗歌中“淹死的诗人”的数率，重点论述了克莱恩《诗人的肖像与风景》的最后一首诗。克莱恩，这位“淹死的诗人”，既是最后的“亚当”，也是正在腐烂的尸体。作为“亚当”，他手拿“一张绿单”，通过起名列清世界上的一切，从而实现“独

自暗地审查”。据米尔顿的叙述，在诗歌结尾时，那位淹死的诗人不仅让全世界复活了，而且使自己的身体也复活了。威尔逊的布莱克式分析暗示着：“淹死的诗人”的原型在加拿大，这种说法使人想起了弗莱的评论。

作为一位评论家和教师，弗莱对加拿大文学创作有着深远的影响。他对我们这一代人的巨大意义在于：弗莱，这位在国际上名声越来越大的评论家，仍留在“这里”（加拿大）而不移居“那里”(美国)，这个选择是道格拉斯·布什、A·J·M·史密斯、李昂·爱德尔、休·肯纳和E·K·布朗不能作出的。从最简单的意义上说，弗莱的举动激发了人们对心理真实以及正在形成的外形典型的兴趣，这种兴趣从他关于布莱克的讲课和写的文章中扩散在艾丽·曼德尔、詹姆士·里纳和杰·麦克佛森的以神话为主题的诗歌中；从更广泛的意义上说，弗莱使我们了解到：在文化意识的理解中形成神话的地位。弗莱把加拿大写成一个异邦大陆，而且说“欧洲来客挤入这个异邦大陆就象小约拿进到巨大的鲸鱼肚里”。加拿大的自然是可怕的，人类通过建立起有形的和心理上的防线与之斗争着。弗莱接着写道，“通过把自然隔开来征服自然有其内在的危险……在加拿大诗歌中，我早被与自然相关的极度恐惧笼罩着……这不是对困难和危险的恐惧，甚至也不是对自然界奥秘的恐惧，而是人类对自然这一切表现出的某种东西的恐惧。如果人的头脑想保持其完整性和理智性，这只不过是要坚守人道主义和道德上的价值标准。然而，立于自然之前而根本不考虑自然的存在似乎是对这些价值标准的完全否认。弗莱还半开玩笑地写道过：由于“迫切要求定‘补偿日’，庆祝加拿大自治第一个百年的想法

在朦朦胧胧地出现。六十年代初的民族文学主义，是由第二次世界大战激发的民族感情的一个分支，而在六十年代初得到了不断加强。因此，正如弗莱在一篇评论1959年诗歌的文章里所阐明的那样：这一时期文化上的民族主义对他诗歌评论作品的一些观点有着重要的决定性的影响：

“诗歌对一个国家的文化极其重要，因而在国家的历史中，尤其是在仍为领土完整而斗争的国家历史中有极大的意义。在加拿大，出版一本优秀的新诗集是一历史性事件，而这样一本书的读者应该意识到他们正在参与历史。为培养这种意识，知识范围比较有限倒是一个优点。现实的中心就在人们偶然所到的任何之处，而中心的周围就是人们所能理解的一切。”

弗莱对加拿大诗歌持这种观点在一定程度上是受到E·J·帕莱特的影响，因为他写的主要诗歌均直接反映了加拿大民族神话的产生（当他们一起为柏莱特1935年开办的《加拿大诗歌杂志》编选稿件时，柏莱特教过弗莱如何判断诗歌的优劣）。弗莱的这个观点部分也是因为受到E·K·布朗的影响，他是《多伦多大学季刊》“加拿大文学”专栏的前任编辑以及《论加拿大诗歌》（1943）的作者。《论加拿大诗歌》在民族文化的前提下，对加拿大文学存在的各种问题作出了最好的阐述。同样地，弗莱的评论鼓励了新一代的青年诗人，著名的有里纳、艾丽·曼德尔和艾特伍德，把加拿大变成他们想象现实中的神话中心。经过一段时间之后，这种影响与回应的过程又转了回来。当弗莱出版关于加拿大文学的论文集时，他给书定名为《丛林花园》，这正好与艾特伍德《苏珊娜·莫迪的日记》中的一首诗名相呼应。

一般来说，五十年代后期及六十年代初期的诗人和评论家对加拿大及加拿大诗歌比他们前辈乐观得多。对四十年代的一些诗人而言，正如道格拉斯·勒潘写道的：加拿大是“一个没有神话的国家。”说得具体点，那就是加拿大缺乏发展民族文学的基础。五、六十年代，在一些大学英语系的半官方圈子里，那种认为加拿大没有文学也不可能产生文学的观点一直持续着（有些情况甚至持续到七十年代）。事实上，这种观点大约在1943年时就已经开始转变，只是这种转变在近三十年中没表现得十分明显。第二次世界大战点燃了新的诗歌之火。当时拉尔夫·盖斯塔夫森和A·J·M·史密斯出版了4本小杂志、2册具有重要意义的诗选，其中史密斯认真编选的《加拿大诗集》也许第一次证明了：在过去的一百多年中，加拿大已拥有相当多的民族诗歌。诺斯罗柏·弗莱在一篇评论史密斯诗集的文章——《加拿大及加拿大诗歌》中指出“有一个地道的加拿大天才……他既不是英国人也不是美国人”。他接着写道：“加拿大诗歌的杰出成就在于它唤起了真正的、赤裸裸的恐惧……这种恐惧显然直接源于这个国家地广人稀的荒凉景象”。实际上，弗莱是想通过表现隐含在柏莱特、F·R·斯各特和伯尼诗歌中的对加拿大自然环境的新“原始”感来创造一个加拿大神话。青年诗人，如：帕迪和艾特伍德，进一步探讨的正是弗莱描述的未经探测的险恶自然，也就是由达尔文主义激发的加拿大特有的浪漫主义风格。

最后，五十年代后期和六十年代初期，这一代受到了新女性意识的影响。1964年，当罗伊·丹尼尔斯给《加拿大文学史》写一篇关于伊莎贝勒·维伦斯·克罗福特的评论时，

他说道：克罗福特是一位极其优秀的诗人，优秀得人们都认为她不是一位"女诗人"。在这之前，没有哪个加拿大评论家会表现得如此突出。加拿大女诗人的地位及加拿大诗歌本身的地位开始改变。玛格丽特·爱维森的《冬天的太阳》（1960）为这种重新评价作出了贡献。艾特伍德1961年对这本书作出了评论。显而易见，《冬天的太阳》是加拿大诗歌中最优秀的诗集之一。象P·K·佩基一样，爱维森在诗歌中加入了丰富的心理描写内容，并巧妙自如地运用形式和比喻。杰·麦克佛森的布莱克式的诗集《船夫》也作出了直接贡献。她对"白女神"的各种描写既诙谐又抨击了传统观念，其中之一就体现在这本诗集的题词诗里——"笨拙的鸟儿，无伴的夜莺"。这种描述完全不同于以往的菲洛米拉神话，而是表明了一种新的更坚强的女性意识。因为本书是以无知与经验的故事为线索贯穿起来的，因此，正是女性经历的双重性打动了读者：既是绝望的西比拉，又是快活西比拉；既是脆弱的普西芬尼、"水下迷失的女神"，又是威力强大的"阴间女王"。

玛格丽特·艾特伍德的第一本诗集《两个普西芬尼》在很大程度上是受到麦克佛森的影响，尤其是在巧妙地塑造各种女性典型和运用严肃、犀利的新风格方面。虽然爱迪斯·斯特维尔早在英国诗歌中阐明过这种风格，但是，它在加拿大诗歌中是刚出现的。象我们这一代的许多人一样，艾特伍德倾向于女性经历的典型宗法样板——普西芬尼神话；当然，布莱克在《泰尔史诗》和劳伦斯在《迷失的女神》中也是倾向于普西芬尼神话。在古代版本中，普西芬尼神话讲的是普西芬尼神被普鲁托奸污的故事：普西芬尼在爱纳的野地里

摘花时被诱骗，从西西里附近的海域下水游到冥五哈德斯那里，吃了石榴籽，随后就被幽禁了漫长的一冬，到春天才得以复活。神话里的象征描写显然有其目的和作用：在海中朝下游象征着既渴望又惧怕的性萌发，象征着饮食、性爱及孕育之间的联系，象征着普西芬尼与土地自身之间感官上的关系。在古爱留西斯的神秘仪式中，普西芬尼是孕育的源泉：扔到地沟里的谷粒和猪骨孕育出新的花卉和谷物。

然而，对当代女诗人来说，普西芬尼可能代表着妇女运动的前奏，因为一旦妇女开始探讨被接受的典型，正如凯瑟琳·雷恩所做的那样，她们也会象卡罗琳·凯塞和玛格丽特·艾特伍德一样，对神话中的某些特定方面表示接受或不接受。五十年代后期，想探讨妇女特性的妇女们全都求助于文学典型（已被接受的妇女形象），而不去求助于社会本身。在《两个普西芬尼》中，艾特伍德开头写的是传统神话，但象麦克佛森一样，她常常颠倒已定的形象来强调更快活的女性。此书开头叙述的是古代神话中孕育之源的普西芬尼：

所有的清泉源于她，
所有的瀑布回归她。
……
清晰的肌体……
根花与蕨。

象麦克佛森一样，艾特伍德强调了普西芬尼的两面性，“舞中女孩，衰萎老妪……”。在《颂歌》和标题诗《两个普西

芬尼》两首诗中，艾特伍德对传统的神话进行了艺术创造。在后一首诗中，诗人把普西芬尼与代表艺术和工艺品的花联系起来。此外，普西芬尼与她的情人们因她下海而一起受到了惩罚。这次下海与普西芬尼艺术的产生有密切相关：她收集了“残酷刻薄的语言”，而“她呼吸中的黑马／跺着脚，急不可耐地等待她的死去……”。艾特伍德的神话写到了普西芬尼女神的各个方面，也不断强调了正在兴起的妇女运动。这场运动使妇女成了其命运的主宰。实际上，这首诗创造了另一幅庆祝普西芬尼下海的“肖像画”。

六十年代初的新妇女运动、以神话为中心的诗歌、弗莱的评论和日益增强的民族主义都有助于造就艾特伍德的文学天赋。这一切联合起来，产生了一种特别的灵敏力、一种神话的想象力；这种想象力反映在她是如何对待男女之间的关系及加拿大自然方面。艾特伍德头四本诗集是：《圈戏》（1960）、《伊国动物》（1968）、《苏珊娜·莫迪日记》（1970）及《地下规则》（1970）。这些都是靠再加工神话而成的，特别是有关孕育的神话；也是靠探索女性在现代社会中的地位而产生的，正如《权力政治》（1971）中的那些原型们那样。

玛格丽特·艾特伍德想象力波及的范围通常在加拿大民族文学界线以内，诸如：许许多多的探险者；淹死的诗人；消失在自然风光中的人类及怪形的禽鸟。她似乎是有意把自己放在加拿大文学界的中心并极力借助她诗中的典型来评论加拿大历史，以表明她自己的观点。她塑造了各种各样的人物，如：猎兽者，拓荒者，移民，印地安巫师，现代潜水家，当今安大略省阿里斯顿的妇女、男人和孩子。整首诗常

常写的是横跨大陆，穿过荒野、地道或入水的旅程。其中许多旅程被认为是朝下走的旅程，其最终是一次走向心理自我的旅程。

这种神话式的下行旅程与个性问题是相联系的。在加拿大的评论传统中，自然风景总是与个性紧密相连的。弗莱曾说过：对加拿大人来说，这个问题并不是“我是谁？”的问题，而是一个完全不同的问题“这是哪？”。艾特伍德在一篇评论加拿大文学作品的文章《生存》中强调了这一点。弗莱的评述可与卡尔·贝格的《强盛自由的北国》一书联系起来。《强盛自由的北国》是19世纪加拿大的主要政治神话故事，它把加拿大的个性比作北国的风光。在加拿大文化传统中，适应自我和乡土的过程历来就是适应自然风光的问题。对北国粗犷的自然、斗争的自然的感受和了解给二十年代初“七人团”有力、勇敢的讨论提供了神话基础。反过来，“七人团”的新艺术在两次大战之间的年代里又激起了田园诗歌的创作：柏莱特的《泰坦号船》、伯尼的《大卫》、斯各特的《劳伦岩》。这种诗风于六十年代在一些诗集里达到了高峰，如艾尔·帕迪的《夏之北》。

进行传统创作的必要性在加拿大文学民族主义中有部分的反映。在《〈滑稽诗作〉与〈历史〉的比较》一诗中（1949、1969），艾特伍德对美国的文学风貌与加拿大的文学风貌进行了对比。对1949年的加拿大儿童来说，美国充满了希望。这块土地到处都能见到引人注目的喜剧书中的英雄在甩动短斗篷：“拳头打出漂亮的击动”。而在加拿大方面，却死气沉沉，令人沮丧：“加拿大只有穿着皮毛大衣、膀大腰圆的探险家……”。然而，对于1969年到美国旅行的加拿大成年人

来说，神话被现实取代了：他们看见的是“空间缩小，红白英雄倒下……的景象，因此他们又回到了自己的国家——加拿大：加拿大的现实成了新神话的基础。

我回来了，寻找着
真实，收集着丢失的
骨头，营火烧过的木头，
一张张毛皮。

在这种探寻中，人工制品有着潜在的神秘含义，因为它们是人们把文明、神话和民族结合起来的基础。

象任何诗人的第一部诗作一样，《圈戏》既有派生性又有创见性。我们不时听到艾特伍德成熟的诗音——有意识地叙述着男女之间的喜剧（或悲剧）故事。

可作权杖之用的东西，
你一无所有
而我
肯定没有
鲜花。

这个引喻暗指扑克牌背面的国王与王后，但也完全可能指的是普鲁托和普西芬尼：这样的人物其最终还是“我”和“你”，是诗中典型的男人和女人。这本诗集中最生动的诗歌之一是描写极其复杂感情的系列诗《寄来和寄出的信》。“走开”，女主人公对她的情人说，“别碰我”——她发出

了这个命令。紧接着，在惊奇之中，她认可了他给予的一切，而且半推半就地接受了。

艾特伍德第一部诗作的引人之处主要在于她善用夸张的比喻。虽然不明白是怎么回事，但“这种扰心的奇异感情”一句正好扣住了我们的心弦。表面上看，女的可能想拒绝接受一件毛皮大衣以及一顶傻乎乎的帽子——都属于平常小物，但这一句似乎有更深的含义。这种称之为爱情的可笑感情以及伴随的热情根本是源于两性之间的关系，是动物本身原始的需要。艾特伍德的比喻和她把人理解为进化环境中（说得具体些是退化环境）的动物，这在当代英美诗歌中是独具一格的。在诗中，艾特伍德主要写的是男/女个性和关系问题，虽然通俗，但这仍是她的诗歌比喻如此新颖的原因之一。加拿大传统一直强调个性问题并已确定了把人看作动物的达尔文式观点，这可能为艾特伍德描述两性之间的现代战争作了特殊的准备。

在艾特伍德头几部诗作中，她通过用自己的语言描述原始孕育神话来探索男女之间的关系。《圈戏》一书的第一首诗体现了艾特伍德早期诗歌中的一般神话，即有关入海的神话。此书最后两首诗《拓荒者》和《移民》体现了艾特伍德独特的比喻。第一首诗《这是我的一幅像》描述的不是俄耳甫斯，而是一位女神，是一个与淹死的诗人（被米尔顿·威尔逊暗示为加拿大典型）有姻亲关系的“我”。这首诗与《圈戏》的关系就象李尔纳德·科恩的《哀歌》与他的《让我们比较神话故事》的关系。第二首诗《我们在洪水之后》提供了一种新的神话源泉：大雨和洪水的神话与卡德摩斯和龙牙的古典神话被结合起来了。洪水之后有两位幸存者，“我”

和“你”。“我”（假定是女的）收捡着“淹死了的母亲”的尸骨，而“你”（假定是男的）抛着卵石，听不见。

我们身后
快出生的人
绊倒的脚步声。
看不见
象人的
石变兽面。

亚当唤起大雨而达尔文已进入了这个新的伊甸园。正如最后一个形象所表现的，艾特伍德象她之前的帕莱特和斯各特一样被进化环境中从无生命到有生命的转变（或反过来）吸引住了。在《最后一棵长钉》中，柏莱特的劳工们都变成了劳伦岩。斯各特在他自己的起源诗《古歌》中强调指出：无生命——有生命之间的转换怪得毫无人性。他说到了“尘埃无眼／冰雪隔音／没有头脑／来自永世的／轻轻呼唤。

只有无声的
岩唇
石喉的
嚅动。

同样地，在艾特伍德的《我们在洪水之后》结尾时，我们所害怕的正是那块“石头”和那种新生命的“类人特征”。另

外，在艾特伍德著名的《两栖前生物》中，我们被带到了人类出现之前的世界。艾特伍德的神话在这里强调的是得到实现的性行为，是自然的过程，“植物迅速枯萎/根须漫漫生长……”

而此处我模糊中
成了你，我们的呼吸下沉
到了绿色的盛世
血液停流。
祖先们都是
快活游动的鱼儿。

在艾特伍德第一部诗集《圈戏》的最后两首诗中，她提出了一种进化变异——骨头变成土地。在《探险者》和《移民》中，两位情人的尸骨插入了地下的花岗岩中“在这我们的骨头又长出肌肉/草木发芽”。

孩子们
奔跑着
越过野地，
脸上带着天真的微笑。

象斯各特在《劳伦岩》结尾时一样，艾特伍德把岩石变成了一群孩子。

艾特伍德诗中的祖先们在《圈戏》中也有反映。标题诗引述了麦克佛森《船夫》里“海岛”部分中的两位情人的结

合以及“圆圈”、“水晶石”、“岛”和“水”的比喻。在艾特伍德的诗句“另一类四季游客”中，我们听到了P.K.佩基的《四季游客》。在《迁移：C.P.R.》一诗里的“语言”与“法律”的联想中，我们还听到了F.R.斯各特的《劳伦岩》。柏莱特的比喻在这首诗“古海洋/第一次洪灾”和“流血”的联想中也有反应。艾特伍德所有的譬喻中，我觉得最有意义的是她同时借用了柏莱特和斯各特的比喻。我觉得这在很大程度上是因为他们的诗歌体现了一些同样的进化实体。它们不仅一起出现在《迁移：C.P.R.》中，而且还出现在《从地毯到海》和《往事录》中。

《从地毯到海》反映了艾特伍德特有的诗歌旅程，也就是入海的神话，并展示了她与加拿大诗歌传统中某一方面的联系。这首诗描述了到进化海洋的想象经历，这海既是发源地也是战场。第一部分描写入海；第二部分讲叙了海底世界；而第三部分描述了返回。在第一部分中，叙述者朝窗外凝视着温哥华港，表面上反映的是“窗外远处”。实际在屋里的地面上有一块带纹地毯。当她放眼远眺时，窗和地毯消失了，而她发现自己在想象中，穿过“草叶”，绕过“果园”漂到了海底下漫长的冰冻带。这种入海从而成了回到进化时期的旅程。

在第二部分中，这个水下世界被描述为“无震动／无支架／易忘／没有下沉的王国／没有伊甸园：在荒芜的海洋中……”。正如我们最终看出的那样，这个水下世界不象惠特曼诗中“支架外永不停止的晃动”的海洋，也不象爱伦·坡在《海中城市》里的水下王国，更不象斯各特《湖边》中难忘的海中伊甸园。在那里，游动生物，两栖生物回到了史前的

孕育地。我们看见的只有野蛮："战争……贪婪的吃者／贪婪的被吃者……"。对加拿大读者来说，这完全可以看出是柏莱特《沉寂》中的水下世界：在"鲨鱼吃梭鱼；巨大的软体动物又撕裂了鲨鱼"的海底深处，我们往往返返。艾特伍德用修辞的手法重复了胜者与败者，"贪婪的吃者，贪婪的被吃者"的故事，从而在语言上强调了她诗中的海洋生物与柏莱特诗中"在沉寂中死之及／在沉寂中被杀"的海洋生物之间的联系。

在第三部分中，叙述者被温哥华九点钟鸣炮的响声带回了海面。她的返回"打破了水膜"，是从象征着发源地，象征着原始过去和无意识的水中的返回。又呼吸到了空气，她凝视着"握紧的手"上的大堆鳞片和"化石骨与尖牙"。她认识到她也成了鱼，也成了动物。用诗中的比喻来形容，那就是她成了一艘战舰。艾特伍德在诗结尾时，详细写明了她的出生日期。这说明她不仅代表个人而且代表战时出生的一代说话。

因为艾特伍德通过运用引喻和对爱伦·坡与惠特曼诗中水下世界的否定阐明了她对海底世界的洞察力，哈罗德·布隆式的人可能想指出她显然是在与一些诗坛上的前辈争辩。因此，大家不难理解：作为加拿大文学潮流产物的艾特伍德为什么要反对，为什么要以一种反映"真实"的形式驳斥爱伦·坡或惠特曼式的浪漫主义文学。这在加拿大诗歌中并不是什么新文风。在伯尼的《大卫》中，浪漫主义和达尔文式的"真实"有类似的对抗性。

在这里

清醒
就等于了解一切恐惧。

这就是弗莱对"与自然相关的深深的恐惧感"的宣告。

这首诗的奇特处之一就是：虽然它明确地否定了仁善的自然，但其中充满活力的神话和诗歌比喻显然是取材于F.R.斯各特的《湖边》——它表达的观点正好是艾特伍德所反对的。每首诗的展开都惊人地相似，开头均为：叙述者透过一块玻璃——"窗"凝视反射回来的东西。斯各特看见了石头、鱼、飞机"漂浮在破裂的空中"；艾特伍德看见了高山、帆船和破坏者。斯各特，这位游泳者，是一块长长的"海叶"，寻觅着通向"海底森林"的"灯"。在幻想中，艾特伍德漂过铺着地毯的"屋地"，与地毯上的"长叶"在"昏暗的绿光中"一起"下海"，从"果园边上"经过。对斯各特来说，那次经历是回到两栖生物时期、回到孕育地的水中旅程。在水中，游泳者们"……在阴凉隐蔽的林中成对躺下，受到爱的指尖的抚摸"，直到为爆胀的肺所迫，他们才返回到陆地的"监狱"。斯各特的智慧，在他对人类两栖性的描述中表现得很突出，"这是人类的本事：身形变得垂直／成了陆地上的绅士"。他对人类都是鱼形时期的伊甸园充满了怀旧之情。在想象中，他站立在阿拉拉山上"观看大地万物下沉……"。

《从地毯到海》的背景，艾特伍德安排各种经历和最后的退化返祖的方式——人类的鱼形时期／两栖时期／动物时期——这一切都使人们想起了斯各特的《湖边》。但艾特伍德诗中充满生机的自然风光却是在柏莱特的《沉寂》中找到

的：为生存而进行达尔文主义式的斗争。一种是仁善的进化观点，一种是争斗的进化观点，这两种风格都影响了同一首诗。对我来说，这个事实表明：这两种文风同样是加拿大诗歌传统的一部分。艾特伍德故意强调一方面而不涉及另一方面可能意味着她赞成柏莱特诗歌中和弗莱评论中表现最强烈的传统观点。

加拿大诗歌传统的这一特点，在《一位拓荒者的历程》结尾几行中得到了最好的说明。

沙滩上，林地中
翻腾的草木丛拍击着
脚下，他预知
有崩塌
　　　最后，眼见他弄糟
主客体的紧张关系，
绿色的视野
无名的鲸在侵扰。

诗中"翻腾的草木丛拍击着"一句使人联想起在伯尼的《大卫》中，叙述者——鲍伯在脚下发现了"一阵长长的绿浪"。在以上两句中，海里的景象都转换成了陆地上的景象。但"翻腾的草木丛"在这里代表着如同《迷失丛林》中的心理爆发。把自然理解成"绿色的视野，无名的鲸"，部分是由于受到弗莱的观点的影响——他把加拿大国土比喻成吓人的荒野、比成被欧洲客闯入的"鲸"。在《一位拓荒者的历程》这首诗里——如同在柏莱特的《泰坦号船》和伯尼的

《大卫》及《迷失丛林》中一样——自然进行着侵扰和破坏。当我们找到（就象在这找到的一样）证据证明诗歌神话的传播作用时，我们也许第一次可能谈论加拿大传统的连续性了。

这一传统的出现在很大程度上可追溯到柏莱特叙事诗《泰坦号船》（1935）。这部诗活生生地再现了1912年纽芬兰海岸外的一艘英国客轮与冰山相撞的遭遇。柏莱特把船和冰山写成了有生命的东西，而且是那座冰山给诗歌注入了活力。一开始，人们看见的是一座海上大教堂，但很快，太阳的照射和风暴的袭击开始“损坏拱门……破坏／特点”及“教堂最后一丝优雅”。在这首诗中，冰山从闪亮的尖峰变成暗藏的魔爪与泰坦号船的下沉有类比的关系。泰坦号船是“世上已知的最大的轮船”，它一开始就代表了二十世纪不断取得成就的人类。然而，当泰坦号的船长让客轮在冰山出没的海中驶进过快，而又没有安排观察哨时，人类便失去了使他区别于其它动物的唯一特性。结果，客轮被描述成了动物中的“赛狗”和“看守狗”。客轮与冰山相撞象征着动物与动物之间张牙舞爪的拼斗。

要想了解柏莱特对后来诗歌的影响，尤其在浪漫主义某一特殊形式的传播方面也就是对人类及自然持双重观点的新达尔文主义——我们必须求助于厄尔·伯尼的《大卫》。象《泰坦号船》一样，伯尼的诗歌集中描绘了人对自然的斗争，即达尔文主义框架中发生的斗争。实际上，柏莱特诗歌中进化海洋的各形象变成了伯尼诗中的高山。大卫与鲍伯，这两位年青的登山者爬上山以避开“营地的人群”。他们发现了：

伸向太阳的山峰，晨光中融化的冰雪
这是一个汩汩流动的世界，
　　布满了水晶和蓝色冰隙。
还有那闪亮的冰塔。

鲍伯，这位新手，一开始把自然看成是田园风光——“我跳过一阵长长的绿浪”——但是，当他一看到他们要爬的山时，自然潜在的威胁就得到了证明。象柏莱特诗中的冰山，自然的威胁表现了与闪光的大教堂和可怕的魔爪相反的比喻：那是“遥远的索见克山上日照的尖峰，是伸出的弯曲魔爪”。

在描述登山的最后一段里，仁善的自然变成了可怕的自然，这个变化是非常明显的。到达山顶时，两位年青登山者随手解开登山绳，然后堆石标。就在这时，鲍伯被自然的浪漫风光迷住了，于是他探出身子去欣赏那里的自然景象：“大阿西尼波英闪烁的尖峰”。当鲍伯摇晃时，被他的伙伴——大卫——扶稳。而大卫自己却因此没站住，摔到了六百英尺下的冰里，“冷酷的石牙戳穿了他的身背”。伯尼诗中的顶峰，从日照的尖峰变成刺入大卫身体的“冷酷的石牙”，这一比喻性的发展与柏莱特的冰山从“水晶冰峰”到撞裂泰坦号船的“魔爪”的变化是完全相同的。

在《大卫》中，叙述者鲍伯开始看到的浪漫仁善的自然很快就屈服于为生存而进行的达尔文主义式的斗争，如：山羊骨上粘满了“柔软的鹰毛”，“幽虫页岩中夹有甲虫壳，寒世纪的海浪给人类送来的信息”。一开始，鲍伯无法接受

对生命与自然所持的这个观点。

那天回来，我们发现一只知更鸟
翅膀受伤，在草中回旋。
我抓回来养
而大卫抢去杀了，且说
“你能教它飞吗？”

但在结尾时，他采纳了大卫的观点：

一只鹰，双翅展开
飘飞在棱棱角角的冰上。
瀑布的隆隆声随风时起时落
我们上空，攀登着最后的指节
淡淡招呼着宽阔冷漠的天空。

这首诗暗示出：自然，也就是“冷漠的天空”，总有这样的潜在性：人类是否会屈服于冷漠和错误的浪漫自然观呢。

同样地，伯尼多次被人编选的诗《迷失丛林》中的捕兽老人，通过赋予自然人性而把自然浪漫化了：他“造出了彩虹，而闪电击毁了它”。他那夸张的恐惧很快从自然风光中回到他身上，“他发现山明显在动”。

月亮在湖滩上
刻着未知的图腾
林中猫头鹰嘲弄他

驼鹿挑起雪松拦围他的营地
且把鹿角抛向繁星
此时他才明白：虽然山在沉睡，
风却把顶峰削成了
悬晃的箭头。

现在他只好闭门不出，等着
大燧石投向他的心里。

大燧石，摇晃的山峰，象柏莱特的“金刚石”冰山一样挫败了所有企图不按自然规律来对待自然的人们。然而，在《迷失丛林》中，人类的毁灭不是形体的毁灭而是心理上的毁灭。诗中最后一行描写了自然的侵袭：大燧石“唱”着投向捕兽老人的心里，其抒情性产生了一种新奇的快感，几乎可以说是满足。

艾特伍德《一位拓荒者的历程》是伯尼《迷失丛林》的当代翻版。这位“站立在／绿纸上某一点／宣布自己为中心”的拓荒者与试图把自己的愿望强加于自然的捕兽老人是相似的。他们对自然的这种态度把他俩都给毁了，因为他们谁也无法按自然的规律去接受自然。各自都企图用心理防线把自然隔开：捕兽老人认为自然是浪漫的；而拓荒者则错误地相信人类的理智超越自然规律。不久，捕兽老人发现他那浪漫化的自然败给了自然斗争的“真实”世界：当他抬眼看湖时，鱼鹰纷纷飞落，象一个个美丽的女佣／选择凶手”。最后这个名词，既描绘了被抓住的鲑鱼，也描述了捕兽老人，其简洁性强调了他与受害者之间的区别。白天，他躲在

自己的小屋里，试图把自己与外面的真实世界隔绝开来。当自然的斗争显得无法制止时，他琢磨起来："这时他才明白，虽然山在沉睡，风却把顶峰削成了悬晃的箭头"。

艾特伍德诗中的拓荒者，想把他自己的意志强加给土地，但他发现那片土地作出的回答是"警言：一支树芽，一棵无名草／他无法理解的语言"。多年来，他毫无结果地寻找着绝妙的景象，但最终得出结论"在那个国家／只有蠕虫（是夜盗虫？）在叮咬"。晚间，在他那不知位于何处的小屋里，外部的现实开始侵扰：动物劈里啪啦爬上屋顶……一切都在往里钻"。与伯尼不一样，艾特伍德说明了寓意：

他如知道
混乱的空间会有大洪水
他如把所有的动物
甚至连狼
放入他的木舟
他也许漂浮起来了。

这种把荒野比成大洪水的描述不仅回答了伯尼的《迷失丛林》而且还相当有意识地回答了弗莱的论说，即：统治加拿大诗歌的是"防守意识"，是形体上和心理上组成小团体或小据点的趋势。

艾特伍德借用了许多《圣经》比喻以说明：如果拓荒者在心里能接受动物代表的荒野，他也就能生存下来了。麦克佛森诗中的船夫就一心想在洪水中活下来，她想把她的"各位读者变成方舟"。帕迪在《鼠乱之后》等诗歌里，以更严肃的

语气谈到了到人类中占领地盘的动物。在《文学史》的“结束语”中，弗莱论及了加拿大动物故事里赋予动物人类意识的奇特趋向——这个主题反复出现在艾特伍德的《苏珊娜·莫迪日记》中。在《一位拓荒者的历程》中，艾特伍德写到的“狼群”代表了自然原始的一面。只要有机体不毁灭，原始自然就不能被否认。

外面，狼群猎食。
沙滩上，林地中
翻腾的草木丛拍击着
脚下，他预知
有崩塌
　　　　最后，眼见他弄糟
主客体的紧张关系

绿色的视野
无名的鲸在侵扰。

随手翻开一本加拿大诗集就能找到描写自然的诗歌，读这样的诗常常会发现关于自然的双重观点。有讽刺意义的是，传统浪漫的自然被达尔文主义的“真实”战胜了。由于加拿大的浪漫主义运动起步非常晚——第一次诗歌运动到1880年才开始——加拿大的浪漫主义从一开始就受到了达尔文《物种起源》的影响。在现代加拿大诗歌中，关于热情和希望的浪漫神话被写潜海的神话替代了。不管这类神话是进化环境中的经历还是走向心理自我的旅程，其最终是一种独

特的非现代的现代主义，是一种新的浪漫主义。由于人类被看成动物，被当做生态的一部分，因此人类也是由同样的泥土成份组成的。诗歌中运用最多的是从有生命到无生命转换的形象。

这种新的颤栗是由自然对人类的侵袭而产生的。实际上，这种颤栗与最早的浪漫神话正好相反，如：撞裂泰坦号船的“魔爪”，刺入伯尼诗中大卫身背的“石牙”和投向《迷失丛林》中捕兽老人心脏的大火石。在加拿大评论作品里，这种恐惧指的是被比作难以制服的“鲸”的加拿大大陆，如诺斯罗帕·弗莱在《加拿大文学史》“结束语”中写道的那样。正是这种无理性的可怕的自然，是“绿色的视野，无名的鲸”制服了玛格丽特·艾特伍德诗中典型的拓荒者并体现了艾特伍德早期对加拿大自然的洞察力。

加拿大文学的问题

〔加〕E·K·布朗 著
张学君 译
耿宪章 校

加拿大文学常常会产生很强烈的美感，但是并未激起加拿大以外对它的兴趣。我们作家只有很少的人在英国或美国、或两国同时拥有众多热心的读者。然而，这些作家，首先是新斯科舍省一位法官，托马斯·钱德勒·哈利伯坦，并不乐于声称他是一位加拿大人。作为外省人和英帝国的奇特混合物，他在英格兰走完生命的最后旅程。在到英格兰很久以前，他的幽默作品已拥有广泛的读者。贾斯廷·麦卡锡为此报道说，他那足智多谋的作品人物萨姆·斯利克的言辞曾一度同萨姆·韦勒迷人的妙语一样家喻户晓。哈利伯坦的书信文集在美国同样很流行；其方言幽默和地方色彩给新英格兰的写作留下了显而易见的印记。在上世纪中期，英文幽默作品中萨姆·斯利克已露头角。蒙特利尔诗人查理斯·海维西格创作的大型诗歌剧《索尔》在英美两国曾流行一时，这给美国作家爱默生和霍桑极深印象；这使卡文特里·帕特莫把它描述为："不容置疑地是大不列颠以外曾经创作出的最

卓越的英文诗歌之一。”这一时的走红使后期的蒙特利尔诗人W·D·莱特霍尔回忆起，“当时到蒙特利尔的旅游者能买一本《索尔》成为时髦之事。”今天，同海维西格的其它作品《坎特·菲利波》和《杰佛赛伯的女儿》一样，它在加拿大内外均已默默无闻。甚至，他的诗歌在近期的文选中也已不多见了。本世纪初，C·G·D．罗伯茨的动物小说将北美的创作范围沿着一个方向扩展。这方向人们认为也许是会成功的，只觉得早了一点——即他以边区居民生活为背景，神驰遐想地描写本大陆所特有的野生动植物的种种形象。这些简朴，常常很有感染力的故事，在它们所属的相当孤立和次要的文学地位中仍然占有一席之地。然而无疑，在我们这个时代，人们只是会谈及而已，只有年青读者才去翻阅它们。

新近可以同哈利伯坦的杂文和罗伯茨的动物小说相提并论的加拿大作品已被加拿大以外所知晓。其中，斯蒂芬·利科克的幽默杂文不仅使美国人，英国人和英联邦的人喜欢，而且也取悦了一些欧洲人。我还记得听到M·安德烈·莫鲁瓦给在索朋的一些大学生读令人陶醉的《寄宿学校的几何》。在巴黎我从未听到比这更欢快的笑声。玛卓·德、拉·罗肖小姐的无休止的娅拉娜编年史在英国拥有众多的读者，在美国的读者也相当可观。其次在美国为数有限的读者中，为莫利·卡拉汉的短篇小说也受到重视。我想不管是在美国或在大不列颠，所有有相当名气和声誉的加拿大富于想象力的作家我都提到了。对于加拿大以外的读者，这些提到的作品对于反映民族文化的诸方面并未起重要作用，对作品的兴趣还没有发展成为对该作品体现出的国民生活中各种运动和传统的兴趣。加拿大的书籍也许偶尔对国外有适度的冲击，然

而加拿大文学却没有。

即使在本国范围内，加拿大书籍与加拿大文学的影响也是比较肤浅的。少数人对其成长表现出的近乎狂热的关注并不等于殷切的普遍同情和激动。对于仔细考虑一直困扰着加拿大文学成长的种种困难的人们说来，它能作为引人注意和十分重要的某种事物而生存下来实在是个奇迹。

这些困难一部分是经济方面的，可以容易而简单地予以叙述。在经济方面，我们文学的处境现在是、而且一直是不稳固的。没有那位作家可以靠在加拿大出售其作品而生活下去。一家最活跃的出版公司董事长，已故的休·伊尔斯估计多年来他出售加拿大书籍的利润是百分之一。如果任何其它加拿大出版商的情况会好一点，我将十分吃惊。当然如果该出版商的主要业务为出版教科书的话，另当别论。教科书在任何国家都是赚钱的。总的说来，加拿大的图书市场，由于种种重要原因，是狭窄薄弱的。加拿大的居民主要是集中在沿美加边界一带。十分之九的加拿大人居住在离边界不到二百英里的地方，而一半人离边界不到一百英里。多伦多是重要的出版业中心。温哥华，温尼伯格和哈利法克斯的书商完全有理由相信他订购的书必须跨越几千英里的运输之后，才能卖掉。象《飘》和《白崖》这样的书一直到最近仍然畅销，书商可以有把握大量订购。但是高雅的作品，探索性小说，严肃的诗集，难懂的评论，对书商说来，就是奢侈品了。加拿大的人口比纽约州的还少。如果我国人口都聚居在与纽约州大小相同的区域内，图书发行的问题就解决了。我国不到一千二百万的居民如果是聚居在以蒙特利尔、北湾和温莎为三顶点的大三角区内，其面积与新英格兰相当，图书

发行的问题也解决了。但是，图书发行中心彼此相距数百英里以至数千英里，其间连一家可靠的书店都没有，那么很难看出如何为少数有教养的人们服务。

居住在美加边界狭长地带为数不到一千二百万的加拿大人中，几乎三分之一是说法语的。其中少数非常保守的人阅读古典作品，经院哲学；稍多一点的人接触有关政治与经济方面问题时才读英文书，其余大部分人除法文书以外，几乎不读其它任何文字的书。在法语区加拿大，民族文化感要比在英语区加拿大强烈得多。但是这种民族感是法语加拿大的，不是全体加拿大的。法语加拿大对于英语加拿大的文学与文化几乎毫无兴趣。大部分有教养的法语加拿大人甚至不知道英语加拿大主要作家的名字，无论是过去的还是现代的作家。一本重要的加拿大书籍只是偶尔从一种官方语言译为另一种官方语言。但是很可能是一位法语加拿大人的作品译为英语，而不是一位英语加拿大人的作品译为法语。路易斯·埃蒙是一位地道的法国人，但是因为他的《玛丽娅·夏普德兰》讲述的是法语加拿大，一位著名的安大略律师将这部小说译为英语，成为当代最优秀的译文之一。W·H·布莱克的翻译本身就是一本杰作。还没有一位法语加拿大人肯于如此精心地去翻译一本有关英语加拿大的书。我国文化生活中这种断裂的迹象可以在加拿大皇家学会对学科类别的确定中找到。自然科学分为三种，一类是数学，物理和化学；另一类为生物科学；第三类为地质学及其相关学科。在这些部门法语会员和英语会员并肩而坐。但是在人文科学的两个部门，英法语会员间却有严重分歧。每一部门中从经典著作到人类学诸学科都截然不同。毫不过分地说，一位富于想象力的英语

加拿大作家能够乞望的最多加拿大读者不到八百万人。

用英文写作就等于和英美两国最优秀的作者们竞争。每一家加拿大出版商都是英美出版社的代理人。大部分业务，最有利可图的部分正是他们作代理人的那部分。每位加拿大评论家都把其有限及可悲的篇幅用于评论英美图书。每一位加拿大读者又都把他可以提供给图书的很多时间和金钱用于来自英美的书籍。一些愤愤不平的批评家把加拿大文学的困境和挪威人对本国作家所怀有的殷切兴趣加以对比。显然，加拿大说的和读的是世界上主要文学语言（英语）。这一偶然事实使他们不大可能象挪威人那样阅读本国的书籍，因为后者说的和读的是他们本国特有的语言。

我们的地域辽阔，我们中间有一个人数众多的少数派，他们对于风行于多数派中的文化潮流经常是漠不关心；还有我们和英国及美国具有共同语言这一偶然事件，上述种种就是对文学说来具有巨大经济意义的三个因素。三者相结合的总和就是对于依靠在加拿大卖书的本国作者说来，市场极其狭小。除非作者以其全部或大部分时间为普及性杂志写稿，然而他能挣的钱确是微乎其微的，甚至求助于普及性杂志也是一个捉摸不定的解决办法。这类杂志为数不多，它们也受上述诸因素的影响。它们同美国杂志的竞争几乎是毁灭性的，它们付不起多少钱，印的东西许多是外国作品，它们的存在非常艰难。因此经常奴颜婢膝地屈从于一般读者的好恶。

严肃的加拿大作家可以有三种选择：把成功地从事文学创作和活命吃饭结合起来。他可以移居国外，这是布里斯·卡门的办法，许多人都步其后尘；他可以靠某种非文学活动

营生，这是阿奇博尔德·兰普曼的办法，而且已有许多人效尤。他还可以在继续定居加拿大的同时，至少在经济上成为另一国家和文化的成员，这是莫利·卡拉汉的办法。这些办法都各有其危险和对立面。

移居国外的作家几乎完全是我国文学的一大损失。很可能到头来象亨利·詹姆士、约瑟夫·康拉德或T·S·伊利奥特那样，他会出示另一国家公民的证件，在那里他找到了自己的经济保证并且把自己的忠诚奉献于它。如果他去英国，这种选择不会以上述方式出现，但是他最多只是帝国的一个臣民，而不再是一个真正的加拿大人。虽然格兰特·艾伦出生在安大略，没有人把他当作加拿大作家，他本人也不这么认为。作家的创造力是怎样受到移居国外的影响，这一问题太大，在此无法予以充分考虑。我只愿说出一点：移居国外将使生动真切地描写他已离弃了的国家日益困难。约瑟夫·康拉德写的不是波兰。当其生涯接近尾声时，亨利·詹姆士读到伊迪丝·沃顿早期的一些作品，那时他还未和她相识，他恳切地说她应该牢牢地拴在她纽约的后院里。自身的经验使其相信飘流国外使人无法描述本国的生活，也不能去进入移居国生活的圈子中心。人们如果把伊迪丝·沃顿晚期的小说与纽约失去联系以后写的同她早期的作品加以比较，后者是纽约在她敏锐的感受中留下强烈冲击而诞生的，比较一下立刻可以看出色彩和形象已不那么生动明确，晚期的作品已相形逊色。应该说布利士·卡门，我国最著名的背井离乡者，因为在美国渡过其中年而蒙受巨大损失。他并未成为美国作家，仅仅是个投奔他乡之人，一个在他那幻想中的、而且并不很富足的流浪汉王国中行踪不定的人而已。

人们常问作家为什么不能用阿奇博尔德·兰普曼的办法来满足自己呢。兰普曼从多伦多三一学院毕业后进入联邦政府在渥太华自治领邮政总局当一名职员。人们还问为什么作家不能以当职员、当教员或灯塔看守员来谋生同时将业余时间用之于文学呢？这个问题的答案只能诉之于经验。我国最有才华的小说家之一的菲力浦·查尔德先生一次对我说，一位作家必须是他自身灵感的百依百顺的奴仆。当灵感跃动时，他就应该把别的事情搁在一边，赶快去写作。如果你用托词搪塞自己的灵感，让它等到你下班之后再说，它就会愠怒，不再常来光顾你，最后就完全不来了。人们的性格各不相同。有些作家，像安东尼·特罗洛普，可以拿出固定的时间从事写作，其余的时间用于工作和娱乐。世上的特罗洛普们甚至宁愿不从事非文学性的工作，他们并不是为了管理一个邮政局才到这个世界上来的。性情不象特罗洛普那样淡薄的人甚至会觉得连邮政局这样的温和枷锁对他们说来也太沉重了。兰普曼就是这样认为的。他从十点到四点半工作是轻松的，而且有长长的休假；但是他厌恶自己的职业，极力想摆脱它，却总未成功。人们只要看看他的书信就会看到他认为谋生的工作对他的全面发展是致命的。人们只要读读他的诗作就会相信兰普曼身上的某些东西尚未成熟，这些东西本应该能使他写出更深刻，更有智慧的诗作，只是一些片言只语例外。我似乎觉得十分明显而无须论述的是：无论一个作家多么成功地将其艺术实践与和文学毫不相关的谋生工作结合起来，认为全部文学竟然是从忙忙碌碌的人们利用零碎时间创造出来的，那是很不实际的。这种看法表明对伟大作品得以写成的过程已无知到惊人的程度。

还有第三种解决办法，即卡拉汉先生的办法。可以主要为美国或英国的读者写作。卡拉汉先生的大部分长篇小说和较短的故事都是关于多伦多这个他所在的城市的。但是在我看来，而且我是以一位在那个城市出生并成长的人的身份说话的，卡拉汉先生的多伦多并不是一个具有个性的城市，而只是一个概念化了的城市。我的意思是在阅读卡拉汉先生的作品时，人们感觉到，多伦多不是被用来表现那最独特的风味，而是使生活在克利夫兰，或底特律，或布法罗，或大湖区的任何其他城市的人们想起他们那些地方的一般特性。如果人们把卡拉汉先生的多伦多与法雷尔先生的芝加哥加以对比，关键之点就非常清楚了。当我经过法雷尔先生的芝加哥时，走过那个曾被爱尔兰人抛弃却被黑人占领的南区时，就会感到他对一个一度存在过的生活的记述是极为动人的。当我走过卡拉汉先生主要描写的多伦多的那些地区时，这些靠近中心区略偏向西北的贫民区，那些靠近东头肮脏破旧的气氛，我只能勉强记起他曾经写过这些地方。值得注意的是，在他全部小说中，他连一次都没有使用过这个城市的名字。卡拉汉先生用加拿大的景物来吸引为数较多的北美读者。同样，玛卓·德·拉·罗肖小姐强调安大略乡村生活中那些极为少见的方面只能使英国读者想起他们本国的乡野和其间的生活。异国的读者从两位作家的作品中形成了对加拿大生活的印象。这一特点是否损伤了小说家作为艺术品的作品。譬如说，人物与景物，不如法雷尔先生或安诺德·贝内特小说中的人物与景物那么生动感人，并不是急待解决的问题。然而，毫无疑问，卡拉汉先生与德·拉·罗肖小姐的写作方法，对于加拿大读者说来，在其激动人心、传递信息方面、

已经歪曲了对加拿大生活的描述。能够促进文明成熟的诸力量之一乃是在文艺创作中表现其生活的表层与深层，其方式能使读者说：我现在比以往更全面更清楚地了解了我自己和我的家乡。许多俄国读者在读了《父与子》或《战争与和平》之后必定会这么说。很难相信一个加拿大人在读了德·拉·罗肖小姐或卡拉汉先生的作品后将会说这种话或任何类似的话。

到目前为止所涉及的困难，虽各不相同，都有其经济方面的原因。现在该转到心理因素方面来了，这些也都包含在说过的话中。加拿大文学必须与这些因素斗争才能成长。

在这些因素中，最明显、谈论得最多的但不是最强大的是殖民地的心态。多年以前，哈佛大学校长费尔顿就怀疑加拿大会有什么成就，因为一个殖民地注定是次等的。其后一代，一个了解我们远远胜过费尔顿、而且对我们怀有善意的美国人威廉·迪安·豪威尔士，使用了几乎同样的语言。在《婚礼记事》中，他们夫妇俩从尼亚加拉大瀑布途经金斯顿和蒙特利尔到东海岸，对加拿大城镇作了许多鲜明的描写。他的结论是：同和他们夫妇所属的自由国家相比，这块殖民地在其生活的质量上是次等的。大约一年前，哈利法克斯的小说家，休·麦克莱南先生，赋予《晴雨表在上升》一书中具有殖民地心态诸人物中的一位同样的思想："我在小城镇的这个角落里浪费了整整一生的时间。这个国家的一切都是二流的。它始终是个殖民地。"这些话也许是与众不同的见解。它们意味着什么呢？它们意味着一个殖民地缺少精神活力来超越平庸，缺少这种活力是因为缺少自信。它求助于一些进口的标准，因而既是不自然的，又是歪曲的。它把那个

辽阔的好地方既不是放在它的现在，也不是其过去，也不是其将来，而是在其疆界之外的某个地方，是超越其自身可能性的某个地方。

“英语加拿大在精神上是殖民地”，这一指责是法语加拿大对我们的许多指责中最严重的一个。在加拿大众议院1942年的会议上，路易·圣·劳伦先生，当时政府中一位主要法语成员，举例说明他所谓的我们的殖民主义是什么意思。他援引了在过去几年中很可能在两位仍然健在的加拿大前总理之间发生的交谈。一人在移居到英国的前夕对另一人说：“我很高兴能回老家去。”对方回答说：“我多羡慕你呀！”对于这两位来说，如果确实发生过上述交谈的话，加拿大并不是“那个辽阔的好地方”，而每一法语加拿大人都会认为上述的情感正好证明了他们有理由把我们不是叫作加拿大说英语的人，而只是叫作英国人，或者当其情绪冲动时，把我们索性叫作该死的英国人。这种殖民主义对于移居他国的人来说是很自然的。丹尼尔·威尔逊爵士，虽然把他积极工作的岁月几乎全部用在加拿大，却想长眠在苏格兰的土地上。人们对此可以轻易予以谅解。但是对于一个了解十一月的苏格兰情况的加拿大人来说，一想到丹尼尔爵士在我们充满着加拿大丛林耀眼的红色或我们印第安炎夏那迷人光彩中，却想去长眠在他故土那“雨雪交加的东风中”，实在是令人望而生畏。令人奇怪而不满的正是这种移民后裔们中的连绵不断的殖民主义意识，它们已经传到第三代甚至第四代移民。显然，以抱有这种态度为好的人们，正象他们在果酱与太妃糖中寻求最好的东西一样，也会在大洋彼岸的文学中寻求最好的东西。他们的头脑中从来都不会想到加拿大会

有什么出类拔萃的事物。

在当代世界中独立自主是一切特权中最为华贵的，是这个忧虑的国家现在，以至可见的将来都不能提供的东西。独立自主并不纯粹是个优点。它几乎总是孕育着沙文主义，而且通常会直接带来对本地二流货一种不健康的爱好。它的出现形成了对艺术和思想上国际潮流的强大障碍。这一点应该和另一种观点明确区分开来，即有了独立自主，一切好事立即就会出现。同样应该清晰了解的是依附他国同样会产生不健康的心态，几乎不可能出现伟大作品的心态，或者即使出现也不可能得到承认的心态。伟大的艺术是由艺术家们与群众共同孕育出来的，他们对于其所在国家的那种生活都怀有热烈而奇特的情感。如果艺术家中存在这种情感，他就会刻意去表现之，如果它存在于群众中，他们就会对从新的角度、以新的明确性表现这种情感的艺术作品十分敏感。从刚才说过的话中可以看出，在一个殖民地或半殖民地的群体中，艺术家与群众都不会具有那种必不可少的对周围环境炽热而奇特的情感。在加拿大这个国家只有少数人具有这种情感。我已经指出过卡拉汉先生和德·拉·罗肖小姐是如何写作的。如果他们具有上述情感，他们可能就不会那样写作了。加拿大读者们的情况也是这样。表现大草原上农庄的小说，或表现西南安大略省的工业城镇，以及滨海各省渔村的小说，能在一般读者中引起的兴趣无异于有关沙里或芝加哥郊区的小说。加拿大大学生可能很少会象美国学生一样写出有关他们周围环境的故事。他们的想象力会把他们带到维也纳的夜总会，而不是蒙特利尔；带到南太平洋，而不是圣劳伦斯河；带到伦敦大雾弥漫的夜晚而不是哈利法克斯。几乎

不可能使加拿大人相信，有关他们所在集体的艺术描述能够使读者弄清楚他自己及其伙伴们的本性。对于典型的加拿大读者说来，想弄清本性的想法是自命不凡的艺术上的蠢事。我说的这点全是事实。至少，我提出的下列事实可以作为部分说明：大多数加拿大人在文化上仍然是殖民地式的，他们总把他们心目中的那个“辽阔的好地方”放在本国疆域之外的某处。

本国疆域之外的某处——不一定是在大洋彼岸。加拿大在心态上是英国的殖民地，也常常表现为是美国的殖民地。的确，一家伦敦出版商的出版说明，或者英国某一大学出版社的出版说明乃是对一本书或一位作者堂而皇之的保证，远远胜过加拿大的任何资助，甚至胜过总督的支持。当已故特维茨目尔说加拿大人的第一忠诚应该是对于加拿大的，而不是对于英国或大英帝国的。许多相当有教养的人士们却认为，“他犯了对自己不忠的罪过”。一位苏格兰作家必然会这么认为，因为苏格兰几乎完全摆脱了殖民主义心态。我们把自己从依附于英国的殖民地心态中解脱出来的一切论据都遭到“忘恩”和“背叛”声的申斥。当然，要把我们从依附于美国的殖民地心态中解脱出来不会遇到那么公开狂烈的反对。我们依附于美国的殖民心态虽不明说，却是根深蒂固的。一两位纽约评论者的赞扬能胜过加拿大全国各杂志同声表达的热情。完全有理由认为当加拿大人在情感上对美国越来越友好时，正如在过去四分之一世纪中所作的那样，我们在文化上对美国的依附将日益增加。果真如此，我们的文学也必然会的的确确地成为地方性的了。关于地方主义的危险，稍后将会谈到。

我们作为殖民地地位的一种后果，以及我们日益依附于美国和日益增长的只有靠美国势力才能安全的感觉值得特别注意。评价我国1891年的文学时，特别是想到它缺乏民族感情和民族思想时，阿·兰普曼写道："写出任何真正民族诗歌的时间还未到来。只有当全民族的激情与热望，为某种巨大危机所驱使而进入某一天赋超群者的灵魂时，才能产生伟大的民族诗歌。我们还没有到达这一时刻。让我们祈祷它既不要来得太快，也别来得太迟。"联邦成立的头几年，当对美国的友谊还有几分怀疑时，加拿大人感到他们有英国的实力与威望作为强大屏障；后来又认为美国的实力与威望也成为加拿大无须惧怕侵略的保证。在我国的历史上没有类似于伊丽莎白女王盛世前夕英国人所面临的情况，那时西班牙的无敌舰队正迫近英国海岸；也没有类似于法国鼎盛时期的情况，那时拿破伦集结大军于布伦；也没有类似于1940年初夏的情况，当时这个国家只能靠自己拯救自己。加拿大也没有可与美国南北战争相比的国内危机。也许，正象兰普曼设想的，极度猛烈的国内危机可以唤起非常强大与圣洁的情感，以至在艺术上得到充分的表现。也许，1944年如同1891年一样，我们离这种危机还相差甚远。唯一可以称得上危险的紧张局面的只是存在于加拿大人口中的法裔人和其他种族间的。这种局面虽也十分紧急，却在1917年和1942年两次已十分尖锐时又猝然终止，未成为危机。加拿大人性格中的循规蹈矩和克制忍让使人们相信种族间的不和并不是不能控制的。有时在另一些尚未预见到的问题上，兰普曼所仰慕的激情与热望会勃然而起，继而是一个感情激荡的时代迅猛到来。我们的惠特曼是存在于未来的。

目前，阻碍伟大文学成长的另一更为强大的障碍是安于蛮荒的精神，或其边疆精神的残余。大部分加拿大人居住的地方离那刚配称之为起码的物质文明的疆域还有很大距离。即使现在，边疆地区过去采用的标准依然广为存在。在边疆地区，书是奢侈品，作家是怪物。在边疆地区判断人们行为的标准是他的所作所为能否将其身边的一切迅速而明显地置于社会常规之下。没有任何民族比我们更实际。一个能开办工厂，能发明点小玩意儿或能用外科手术拯救他人一命的人会很快受人敬仰，比边疆南边的还快。这种敬仰之情决不会导致任何美学与思变的现实生活。面对美学与思变生活时感到不安源出于边疆地区的一种情感，即这些都是奢侈品。当大家都不言而喻地同意人们都应各尽其能，共同努力来建设国家的物质结构时，不应追求这些奢侈品。人们不相信一首诗歌，一尊雕像或一点玄妙清谈能有贡献于国家的构成。一次，一些思想深邃的历史学家与经济学家在温尼伯聚会，他们谈到他们在二次大战前几年的心情。大家一致认为一两艘驱逐舰比一大堆文学作品更能建立起加拿大的国民性。在沉闷的气氛中只听到两位文学研究者的不同意见。如果有什么人相信艺术或纯思维的民族价值，边疆地区人们的强烈愿望，即现在正在建设的应该使过去建成的一切黯然失色的愿望，就会成为本质上利国利民的艺术和思想的发源地。

在乔装打扮的边疆地区的生活中，各种艺术能有什么作用呢？它们顶多具有点独创性吧。它们也许可以代替冰球赛，威士忌酒或者无聊的性刺激，使人们能摆脱商务上的烦恼，清醒后又再回到商务上去。各种艺术的价值原是解释生活，现已消逝，成了只强调其娱乐价值，而其娱乐价值现在

也归结为最低级的形式，即艺术品必须能给人以强烈而完全的欢快。它们要象耸人听闻的书刊、或令人捧腹大笑的笑话那样来供人消遣，而不是精心雕琢和令人难以捉摸的罗曼史，或头绪纷繁的论辩。一句话，在加拿大这个国家里，因为处于边疆地区，一本书只要畅销就行。

妨碍艺术欣赏的第三个因素是我们强烈的清教徒主义。每个外国观察家都会惊奇地注意到，无论是在我国出版的法文书中还是我们的英文书中，会激怒清教徒的题材和言辞都会统统避开。加拿大从来没有一个主要作家其作品曾经猛烈刺激过清教徒们敏锐的情感。曾经有人为卡门担忧，他具有《世界末日》诗人的某些气质。但是他对其奇特愿望的表达又是多么软弱呵！卡拉汉先生在我国一些更为保守的城市中曾受到卫道士们的非议。甚至在那些信仰罗马天主教的人士中，他的《这就是我所爱的》小说也有过一段坎坷的经历。然而，他在描写污秽下流的事情时是多么小心翼翼，在语言上又是多么纯正！想象力在加拿大的惠特曼或加拿大的杜·巴索身上却羞羞怯怯。流行的文艺标准要求的是道德与社会生活上的高度的正统规范。一般作家都接受这些准则而毫无怨言，全然不象大作家萨克雷曾经提醒的：他不能把他的潘顿尼士描写成完人，因为自从菲尔丁去世后，英国供一般人看的小说中没有一个主人公是完美的。

如果清教徒主义只把艺术限制在正统规范之内，虽说是可悲的，其后果也决不会象现在这么严重。清教徒主义的要求超越了严厉的道德规范，它不相信艺术的作用。它给予艺术的作用只不过是把正统的道德观念淡化成一种办法，只有那些头脑迟钝，无法以更为抽象的形式来理解这些观念的人

才喜欢这种东西。最多，自由派清教徒主义会容忍，虽说是有点不自主，通过艺术提供一些无害的暂时性的娱乐，不会在品格上留下深深的印迹。传播正统道德，提供轻松纯洁的乐趣，而不会惊动清教徒们的情感，这就是允许艺术活动的范围。对于清教徒来说，献身于一种艺术的生活就是误入歧途的生活；美的生活并不是一种善的生活。世俗的艺术，对于艺术家和公众来说，也许能使人深思其存在本身，深入了解万事万物，但是对清教徒来说，却是一团迷雾和朦胧的月色。

清教徒主义的势力正在缩小，在不久的将来，当加拿大作家向公众说话时，其所用语言或话题就不会再受到清教徒主义的残酷制约。地方主义，阻碍民族文学迅速成长的另一股势力，预计不可能这么快地缩小。加拿大不是一体化了的整体。沿海各省总在回忆着仅仅七十五年前的日子，那时它们还是分立的殖民地。例如，新斯科舍已经重新挂起殖民地时期的旗帜，在位于哈利法克斯的省府上仍然飘扬，时间可以追溯到十八世纪。法语加拿大是另一种文明。安大略省不知不觉地把自己当成了加拿大生活的标准。草原各省正沉浸在自身独特的生气勃勃的西部历史中。不列颠哥伦比亚牢牢记着它加入联邦前的生活和其延续不断的独特个性。地理因素巩固了历史的影响。安大略省是由于魁北克的坚持分立才从沿海诸省中分离出来的。在安大略省人口稠密的南部和大草原之间的劳伦斯地区形成了又一巨大屏障，这一屏障虽说比位于大草原与不列颠哥伦比亚沿海省份之间的洛矶山所形成的屏障大，但是作用并没有那么强。几乎无疑，联邦的创始者们，或者其中的大多数人，曾预计并筹划建立一个比现

已存在的更为统一的整体。战时，各省自我扩张的趋势会受到抑制，但是应该警惕的是一旦恢复和平，这种趋势会再度猛烈抬头。加拿大很少有人急于探索加拿大生活的多样性，很少有人意识到多样性的程度，或者在危机时这种多样性对于国家统一的危害。也许，加拿大文学的下一重要阶段将是分离主义的和地方主义的。人们记得南北战争之后的年代里，美国文学中的地方主义曾经是多么大的一种势力。

也许地方主义艺术会具有一些令人钦佩的优点。其中之一就是精确性，并不是精确的事实，而是精确的基调。在全部我国文学中一直有一种特别要强行使用一种调子，要使生活比在典型表现中的加拿大现实生活看起来更高尚、更欢快或更热情。如果我们有一套小说，小品或回忆录如实地描写加拿大大小城镇的生活，有一些作品其中没有任何作家不曾亲身经历的东西，也许会有助于我们在文化上的成熟。还要承认，热心于赚小钱也会产生很迷人的艺术，就象斯蒂芬·利科克在其《阳光小品》中对安大略一小镇的幽默调侃那样。但是，到头来，地方主义的艺术是一定会失败的，因为它只强调了表面的和特殊的东西，而牺牲了甚至排斥了基本的和普遍的东西。可以有保留地欢迎地方主义的来临，把它当作我们应该经过的一个阶段，作为一种训练和净化的措施。但是，如果我们一定要由此经过，伟大作品的到来就会推迟到当代人之后。

我一直抑制着激情与痛苦而尽力诉说的是：在这个国家文学上的困境是令人痛心的。不愿面对这一事实的人们，大多数加拿大人就是这样，有很多可以信手拈来的辩解。其一是：加拿大人一直忙于建造一个新世界，因此希望他们会写

出大量的重头书，以强烈而普遍的兴趣读它们并为加拿大文明确立与众不同的文学风格是苛刻的和不现实的。对于这种回答人们可以反驳，办法是指出美国一个世纪前取得的成就，也可以提出1844年之前已经写出第一流的、具有全国以至全世界意义作品的那些美国人的名字——爱德华兹、富兰克林、杰佛逊、欧文、库柏、爱伦·坡、霍桑和爱默生。在其它方面，美国到1844年为止的条件比我们到目前为止的条件对文学更为不利。而且我认为，在1844年以前的一个半世纪中，美国人无疑和我们一样忙于建立国家的物质结构。另一个轻易得来的答案经常是以这样的话语说出的："如果有个狄更斯开始在加拿大写作，我们一定会向他欢呼，我们一定会成千上万册地买他的书，让他被委任到加拿大参议院去,并且请求国王授予他勋章。同时,别用你的不满来打扰我们了。我举不出任何一位在这个国家写作的有所成就的人能够赶得上狄更斯的水平。我们从未怠慢过任何一个有重要意义的人。耐心等待我们的狄更斯的到来吧，到那时我们会向你证明，我们是知道怎样尊重一位大作家的。"这里所采取的方针是基于如下的信念：文学是自行产生的东西，是一系列单个的伟人，每个人都是偶然出现的，不依赖于他人的。根据这一观点，如果你有了伟大的作家，你就拥有了伟大的文学，因而也就没有什么问题值得讨论了。

这种思想忽略了一个基本事实：文学是与社会密切相关而发展的。我不否认可以出现单个的天才，他可以在对文学发展不利的社会中比较完满地表现自己。但是我发现我国最有独创性的诗人E·J·柏莱特的观点是值得注意的。他认为：那孤单单孕育思想的人，在沉默与深思中聚集力量的

人，即使有，也是很少见的。从人们就这一点进行的学术讨论中可以得到的信息看，这种孕育方法在生物学上没有类似情况。无需说大山是诞生于小山丘的，是从攀登较小的山脉而来的，文学史上引用的个人孤立存在的个别事例忽视了人和书籍、事业和动机等在精神上的联系。

天才所走的道路是无法完全预见的，但是“偶尔的事例”，即孤立出现的天才，不等于一个文学，也产生不了一个文学。毫无疑问，如果一个勃朗宁或一个夏芒会在加拿大写作并在加拿大为人所知，对加拿大文学的影响会是相当大的。但是这样一位作家能够起的推动作用，即使是巨大的，也是一切希望有伟大文学在这个国家产生的人们所祝愿的，仍然是过眼烟云而已。否则，除非能得到有利于创作的社会环境的帮助。伟大的文学是伟大的社会、朝气蓬勃和条件适宜的社会中的精英。这里我不得不暂时离开了这一话题，因为判断一个社会怎样才是朝气蓬勃和条件适宜的，并不属于文学研究者的范畴。

我上述的种种意见，许多加拿大人会认为是悲观的，至少是太严酷的调子。在希望与信心方面，应该说加拿大的未来是极其难以予测的。那些对我国文学的成长非常不利的各种因素都不会是永恒存在的，其中许多因素的力量可能不断缩小。每一位肯于反思的加拿大人，对由于我们不能预见到百年之后加拿大的主要困难必然会感到又忧又喜。

加拿大如何看待小说

〔加〕卡罗尔·吉拉森　著
范文芳　译
马新仁　校

1856年，澳大利亚作家弗雷德里克·辛纳特公开大胆地赞扬小说，他说："没有小说就象没有衣服一样，人们会寸步难行。"在气候极其寒冷的加拿大，衣服问题需要更严肃地对待，然而，十九世纪期间，小说在加拿大就象在其它讲英语国家一样吸引了广大读者。早在1806年，一位访问者轻蔑地评论道："加拿大女士们象欧洲女士们一样需要小说和罗曼史。"联邦时期，托马斯·达西从蒙特利尔一位售书商那里了解到，小说占他销售总量的百分之四十四。1870年，小说占蒙特利尔机械大学图书发行量的三分之一，1880年，占多伦多机械大学图书发行量的四分之三。虽然公众读小说的兴趣不时地遭到嘲笑，但是，很少讲英语的加拿大评论家抱有象他们讲法语的加拿大同行们那样极端的观点。讲法语的加拿大评论者们的准则是："好人不读小说"。他们的这条准则甚至在一位小说家那里得到了反响，他说，"小说，尤其是现代小说，在我看来，仿佛象撒旦一样对人类具有毁

灭性的力量。”

十九世纪期间，讲英语的加拿大人对散文小说的反应，反映了许多英美观察家所熟悉的小说在获得认可过程中出现的争执。作为一个相对新的分支，散文小说缺少精典作品先例。作为一种想象创作，它扰乱了中层阶级的实用主义观点和传道热忱，中层阶级普遍怀疑想象文学中的自我陶醉。十九世纪期间，小说读者的急剧增长，进一步表明小说具有改变，可能腐蚀一大部分人的强大力量。

尼纳·贝玛争辩道，与当前美国图书历史资料通行的占压倒优势的说法相反，小说在南北战争以前的美国颇受欢迎。她的《小说、读者与评论家》一文指出，读者对霍桑和麦尔维尔的反感不能说明他们对所有的小说都有反感，而是说明公众对现在被放在美国文学传统基石位置上的作家感到反感。当加拿大读者象他们的美国兄弟一样贪婪地读小说时，他们的兴趣受到其文化主宰者更少的赞同。总的来说，他们对其英国前辈们做出了反响，把由约翰·泰勒在研究“早期对英国小说的反对”时用材料证明过的问题移到了加拿大。

加拿大的文学观点具有多重性（全部带有保守色彩），从绝对憎恶小说到有节制地受其吸引，又到在一定程度上不究其过，把它看作一种说教的工具，或一种无坏处的方式，用来“消磨无聊的时光，填补雨天的空闲”。联邦成立后，由于加拿大探索不同于美国的自我的政治要求，反映民族特色的小说明显逐渐地受到青睐。加拿大评论者承认散文小说在抓住想象、激发情感以及有意无意地说服读者方面的惊人效力。他们唯恐不道德的作者会滥用这种效力，因而十分恳

切地警告人们说，过度大量读小说，会给这个年轻的国家在道德和勤奋方面带来消极的影响。在某种程度上，对待小说的态度与对待酒的态度一样，许多人沉缅于嗜酒之中，而官方只允许它做医药用品。在这个明显保守的氛围中，由于评论家和编辑们给道德和娱乐的涵义下的定义不同，因而对某些书和作者，经常有非常不同的看法。仔细研究维多利亚时期加拿大接受小说的情况可以看出，这个刚刚诞生的国家是怎样严肃认真地对待小说这一主题的，她充分认识到文学在形成其民族特色中所起的重要作用。

这个世纪里，在赞成和反对散文小说两种观点互相争执的同时，加拿大中部及沿海诸省，一直存在着一个有学问、有影响的团体，这些人将小说排除在文学的最高领域之外，1824年，《加拿大评论，文学，历史刊物》把文学定义为“研究诗歌、历史和哲学语言的学问”，这是这种观点最早的表露之一。该世纪中叶，玛丽亚·琼把科学和哲学划到了这一档次，“象餐桌上的水果及较清淡的食物一样，罗曼史有时是可以接受的，但是，就象人体需要固体食物增长气力一样，人的知识系统在很大程度上需要高层次的文学食物——文学旨在激发兴趣，强健身心，就象科学、历史，哲学所起的作用一样，毫无根据的小说永远不会起到这种作用。”四十年后，在讨论加拿大文学时，查尔斯·麦尔重复了曼马休·阿诺德的“文学的最高形式是诗歌”的观点，他以“文学当然是指诗歌”这样的规定开展了加拿大文学的讨论。阿奇博尔德·麦克麦肯也表达了同样的观点，他把文学定义为“诗歌的所有分支”。

对小说的这种歧视，从一开始就笼罩着对加拿大想象文

学作品的接受。对1824年蒙特利尔发表的两部主要作品《圣尤尔苏拉的女修道院》和乔治·朗默尔的《喧嚣》的评论，清楚地表现出对诗歌的偏爱。大卫·奇肖沫坦率地承认，他讨厌哈特的书，只因为它是“出现在加拿大的第一部小说”。

奇肖沫的评论显然为第一部加拿大小说开辟了生长的土壤，因而值得在这里详细地引述一下。他在承认小说是“所有作品中最有激发力的作品的同时，拒绝承认小说具有永久的价值。”

“首先必须承认，到目前为止，我们还没有完全认识小说，特别是那些轻松愉快，恋爱和浪漫小说的作用。在小说这个标题下，这类故事每天都在印刷品上出笼。在我们还没有完全认识到小说的作用之前，我们不禁想到，有天才的青年男女作家，应将其才华用于最能发挥自己才能的领域，去写更严肃更重要的文学作品，而不是小说……”。

奇肖沫承认小说会被接受，并且如果它“用来为道德和美德的最高情操服务”的话，甚至是有用的。但使他感到困惑不解的是，当人们发现现实世界里真正有价值的东西非常多的时候，这类作品的吸引力将会怎样。因而他建议年轻作者转向写历史。

并非奇肖沫的所有同代人都同意他的观点。至少一家维多利亚时期以前的刊物表示愿意承认散文小说存在的合法性，只要它包含“美和哲学，历史信息，自然真理”。1830年，《哈利法克斯月刊》的编辑约翰·斯班罗·汤姆普森区别了过去哥特式小说（可能他心中以斯哥特为比较对象）和目前更现实的小说。他谴责前者，说它“充满了夸张的描写

和绵缠的情感，给予读者的是毫无价值的梦幻般的娱乐”，但他赞扬后者“忠实于自然”。他指出，“世界文学历史上最响亮的名字已经和这些相对说来比较轻松的作品连在一起了”。

儿童读物的话题自然地与小说的影响问题联系起来了。加拿大许多评论家一致认为，教育就是培养道德和理性，他们提倡以现实的、理智的态度对待现实世界。但在关于想象文学在儿童智力发展中所起的作用问题上，他们意见分歧很大。象苏珊娜·穆迪和凯瑟琳·帕尔特雷奥写的那些明显说教的故事,普遍被认为是儿童最可以读的文学作品,因为它们含有明确的道德教义。然而，1827年，特吾乐学校校长詹姆斯·欧文提倡给儿童的阅读范围留有一定余地。他虽然认为文学教育的最终目的是“为理智服务并在理智指导下想象”，但是也承认儿童普遍对神话故事比对“历史事实和逻辑推理”更感兴趣。他争辩道：

“阅读或背诵这些故事对儿童无疑就象松软食物对幼体一样有益——它不知不觉地被儿童接受并诱惑他们去品尝更有力、更有营养的东西……

有人认为，这会使幼小的孩子们产生对真理和有益营养的厌恶，这种观点是极其错误的——它们丰富想象，用想象本身滋养想象，直到逐渐发展到其理智迫使它们寻求更严肃的东西为止”。

欧文欣赏十八世纪深信理智自然力量的观点，认为受到良好教育的儿童会随着自己的成熟，丢掉幻想世界，因而他甚至允许青年人读未经删改的古代和现代的精典著作，但是只能读精典著作：“我说要给青年自由选择的余地，并不意

味着建议他们不加区别地读一切作品——既读《甘地特》也读《拉色勒丝》，既读《蒲塞尔》也读《走出西伯利亚》，既读《唐璜》也读《白鹿》。明显属于不道德的和有害的作品，不论由那位天才推荐，也决不能受到庇护，——这决不能导致有益的结果。”

欧文对想象文学的开明，很快就被维多利亚时期上流阶层的批评者所窒息。其代表人物是蒙特利尔杂志《枫叶》的编辑罗伯特·雷。虽然该刊物也刊登小说，包括说教故事和系列连载《汤姆叔叔的小屋》，但雷不停地责骂描写“非真实世界”的文学。凯瑟琳·巴尔·崔尔的《总督的女儿》是以小说的框架写成的一系列大自然训诫，而不是真正的小说。即使这种情况，当雷开始连载这部书时，仍然觉得有必要为自己辩护一番：

“发表这部书不是要介绍一些虚构的恐怖冒险故事，也不是要介绍生活在超过严酷生活现实的理想国度里的奇妙人物的历史，而是想要通过忠实的，欢快的方式，弘扬我们国家的自然历史…‘真理胜于想象’是公认的。确实，现实中有那么多真的，有重要价值的东西待写，有那么多吸引人的信息需要传递，如果抛开这一切而去大量探讨非真实世界，那真是遭透了”。

崔尔本人同意雷的这种观点。在一次到加拿大旅行的船上，崔尔为“船上的藏书主要是陈旧的浪漫小说”而极为难受。有许多证据表明，崔尔偏爱实用主义文学。她把青少年读的小说看作是传播实用和道德信息的工具。她总是说明她所写的故事的来源，并提醒说，允许儿童读小说会给他们带来危害，因为小说“会在他们幼小的心灵里播下迷信、轻信

的种子，使他们养成爱说谎的坏毛病”。崔尔的支持者亨利·尤尔·赫德是一位杰出的科学家，也是加拿大大学季刊《加拿大期刊》的编辑。他说，“仅为娱乐而读的习惯”败坏了儿童的道德，摧残了儿童的身心健康。

怀疑想象文学从而赞成读和写小说以外的其它文学作品的观点一直延续到十九世纪最后几十年。1880年，戈德温·史密斯说，在他的刊物《旁观者》中，书“不是被当作文学作品对待的，而是作为事件和观点历史上的标记看待的”。他暗含的意思是，小说只有介入了比它层次高的政治、哲学等学科才有价值。1878年，乔治·爱略特的一位批评家高度赞扬心理小说的出现，因为心理小说最终将小说推向了“科学、哲学、神学”的高度。在这种气氛中难怪为加拿大文化地位写了一系列重要评论的作者约翰·布瑞诺认为，小说比更符合事实的历史学的层次低的多。

在《知识分子的优点与缺点》（1893）一文中，布瑞诺首先鼓励写散文小说。他说，“我毫不否认小说对我们这样一个阅读群体的积极影响”。然而他接下去用有节制的、轻蔑的语言谈论小说，这清楚地表露出他对想象散文抱有偏见。小说被他说成是“我们生活着的这个时代的必需品”，尤其适合“由于操劳家务而感到心烦的妇女”阅读。布瑞诺希望加拿大作家们不要把“加拿大未来的小说带到法国及一部分英美现实主义学派作家们的低水平去，法、英、美的这些作家们，使小说和日常生活降低，但却赞扬历史作品中那些叙事和刻画人物性格的特点，而这些特点恰恰是受小说影响的结果。这对他是一个绝妙的讽刺。

“依我看，不用说忠实于历史原貌，记叙的生动性，以

哲理家的眼光洞察政客的动机，研究和理解一个民族的特性及生活，这些都是一部伟大的历史书应该具有的特点。这样的书，在世界文化教育中更有深远影响，更有意义，即使伟大的天才写的小说也不可能达到如此的深度”。

尽管散文小说吸引了广大读者，但是对它的作用的怀疑使许多刊物感到不安。那些主要强调信息和政治性的刊物，如《加拿大月刊和全国评论》（1872—82），很容易为他们刊登一些小说而辩护。他们争辩道，小说是民族文化的一部分，刊登一些小说，可以为读那些较严肃的文章后提供轻松愉快的读物，以供读者消遣。但是，刊登大量散文小说的刊物，如《文学花环》（1838—51），不得不对为什么刊登小说，小说的内容及其益处加以解释说明。《花环》在一年一度的编辑审辩时自我辩解道，优雅文学作品的传播，帮助一个边远社会加强修养，改进生活方式。他们还发表文章和书评，精心地确定小说可接受的界限。1850年，《花环》杂志发表了一篇题为“小说与读者”的文章，文章的结论是，“在科学中比在小说中更有诗意”。这个结论实际上对该杂志的性质提出了疑问，但该杂志在发表这类文章时却没有考虑它们最终意味着什么。

在同一栏里，亨利·阂奥先生写道：

“经常沉迷于小说中会消磨人的思想和意志，它使人不进行思考，不采取行动，它使人忽视甚至憎恶有益的、清醒的学习，它使其受害者在不现实的气氛中生活……我们逐渐习惯了罗曼史的描写，因而只陶醉在一个想象的世界中，完全逃避现实”。

为抵制小说消磨人们意志的影响，《花环》提醒小说家

们：

“在为其读者提供娱乐消遣时，作者不仅应该避免那些使人易于模仿的语言，对人有害的想法及人物形象，而且，相反地，他应该努力把属于想象的部分和真实的部分融合起来，使得许多想得到有用信息或想消磨时光的读者，可以愉快地回忆起小说中最精彩的章节。”

这种把小说看作只有在“严肃认真的学习”后才可以作为消磨时光的观点，充分认可了想象世界潜在的破坏性。十九世纪加拿大文学评论家往往想当然地认为：“真实的”日常生活世界和“非真实的”文学世界之间，有一个明显的分界线，非真实世界对真实世界有巨大的影响。可以被接受的小说最好能够有利于改进社会，至少不能有害于社会。那些通过一些情节，使读者同情现实社会中应受惩罚的人物或行动的小说，以及那些写作风格能引起读者伤感，使读者对现实生活失去信心的小说是不能容忍的。文学、想象、生活之间的关系问题，至少在柏拉图时期就存在了。文学作品和外部世界的矛盾从唐吉诃德成为文学罗曼史的典范时就一直与小说并存。但是，维多利亚时期的加拿大人通常很严肃地对待塞万提斯小说的幽默主题。小说读者被刻画为头脑简单、极易被不健全的文学作品引入歧途的人。因此，几乎在所有的小说讨论时都对旨在“满足某种情感或怪想”的书提出警告，说，仅仅为消遣而阅读使人自私自负。《加拿大文学杂志》于1833年在一篇题为“文学对道德的影响”的文章中告诫到：“有些人由于对书爱不释手从而失去了对其它东西的追求。在这些人心里，人性、仁慈、博爱的小溪已经干涸，与其它人同甘共苦的感情已从他们心中消失。一句话，对上

帝的虔诚，对人的爱心，及其它一切美德，都已被他们蔑视，受到他们的谴责”。

联邦时期，当技术和市场销售的进步预示着美国廉价小说的洪水定要涌向高潮时，加拿大出版界发表了阻拦这股洪水的声明。1867年，刚刚19岁弱冠年纪的乔治·小斯图尔特，他是长老会中中产阶级兴起的嫡裔，创立了自己的刊物，目的在于拯救新布仑兹维克省受通俗小说侵袭而堕落的青年。

“读‘低级’小说以及其它同类书籍，已经给有前途的青年带来了不可估量的伤害。海盗、杀人狂、拦路劫持者、‘放荡青年’、‘狂欢赌徒，等故事威胁着道德——它们使人通晓罪恶，引导人们走向道德堕落。确实，现在没有带面具和手枪的拦路劫持者，逼问‘给钱还是舍命’；也没有吸血海盗要其俘虏在‘舷外甲板上走而落入海中’——但是，即使青年找不到这类事干，他们可以找到其它事情干：他们完全可以按廉价小说里写的那些方式学喝酒、抽烟、诅咒、吹牛，成为酒吧和弹子房里的常客和中心人物。确实已有人以这种方式堕落了，但究竟还会有多少人堕落，时间自然会说话的。每个人都应该利用自己的影响来把这个国家从目前孕育着罪恶的大量文学作品中拯救出来”。

对于盛行的黄色作品的反应，暗含了对加拿大社会的看法。蒙特利尔《家庭使者》报编辑为“让年轻夫人读《汤姆·琼斯》是否合适”这个问题作答。回答时：“受过良好教育的年轻夫人，对于象《汤姆·琼斯》这类作品诱惑力的抵御能力远远强于任何年轻男子”。尽管这位编辑没有赞扬菲尔丁的道德，但他认为，这要比“加拿大千家万户都沉迷的

美国图片社每周发行的低级引诱作品的不道德”好得多。他得出这样的结论：“读菲尔丁的约瑟夫和阿米莉亚，斯摩莱特的罗德里克伦道姆和汉弗莱·克林格要比读一年以前遍及加拿大的每周画刊的那些引诱性的东西，使我们对青年男子的纯真，妇女的贞洁更有希望的多。”

反映社会自我批评情绪的严肃的当代英国小说也引起了加拿大的不安，就象艺术家丹尼尔·福勒发现他的准则受到威尔克·柯林斯的《新马德兰群岛》的严厉挑战时一样。福勒在《加拿大月刊》发表文章，“百般赞扬”柯林斯谋取“读者对一个不幸女人的同情”，但是他发现，该作者在叙述中，含糊地表露出这样的道德观，“有罪同时不幸，一定比不幸而清白好。在犯罪和坦白交替中度日的女人，如果能够长生不老的话，一定能积大德”。有趣的是，对于柯林斯把加拿大作为小说中一位教育成无宽恕之心的势利小人的国家，福勒不仅闭口不做任何评论，而且他与这个人在观点上的共鸣表明，柯林斯直觉中对加拿大民族的看法是非常准确的。把读小说做为改进社会行为的药方是加拿大不变的特性。1895年，布瑞诺告诫说，杜·牟瑞耳的主人公崔比“不是加拿大女子们的样本”。布瑞诺下跌到这种低水平是本世纪中叶《文学花环》对时髦的伤感小说会被误认为是对真实生活的描写的恐惧的再现。

将由于读小说而扭曲了世界观的人物写在小说中的做法是欧洲人反对小说的一个特征。这一特征很快就被用到了它所批评的小说自我反射的做法中去。在十九世纪加拿大小说中，经常见到象奥斯丁的凯瑟琳·莫莱德，斯各特的爱德华·沃佛利和福楼拜的爱玛·包法利等人物形象。他们的教育

由为娱乐而读书构成，因而他们的判断力经常是歪曲的。这种写法滑稽的一面由麦克·乔治先生在塑造劳拉小姐形象时得到了发展。劳拉是加拿大落后边远地区的女唐吉诃德，她是：

“小说读者的忠实姐妹，深深地涂上了浪漫色彩。对于一切平凡、无聊的东西，她都不屑一顾。她宁可随一个旧式的游侠，赤脚在世界上游逛，也不愿屈尊嫁给一个毫无诗意，只知道除掉他农田里的草或防止狐狸钻到鸡窝里去的农业家”。

罗珊娜·布卢翁在她的两部连载小说《继母》(1847)和《爱达·贝丝伏德》(1848)以及其最著名的作品《秘密婚姻，暗暗悲伤》中，发展了这一引人步入歧途的悲剧主题。书中奥道奈夫人由于读小说及最下流的爱情故事而败坏了道德，她是书中女主人公安托万内特的表姐。在安托万内特以奥道奈为监护人时，卷入了阴谋中，险些毁了自己。苏珊娜·梅迪觉得这种写法适合于说教性的《琼·赫德戈里弗》和《婚姻沉思》，安梅尼斯·毛尔·马彻也将这种写法用在她的两部连载在《加拿大月刊》上的小说《为了皇帝和祖国》和《失落与成功》当中。

在多数十九世纪加拿大批评家看来，作者的最大罪行莫过于描写罪恶与堕落了。宣扬不道德的小说普遍受到谴责，因为它们“煽动不坚定而又充满罗曼谛克的青年人的土匪般的狂热”。一位《文学花环》的无名氏代表加拿大文化中心讲话时，表示痛惜“在苏、仲马父子、安斯沃司书中一部分和雷弄勒德、苏莉、德·巴尔扎克书中的大部分，犯罪是在玫瑰色中进行的，罪犯也被加上一种英雄主义色彩。他们丑

陋的面貌，如果说不是全部，至少部分地被那种刻画他们的戏剧性的方式给掩盖起来了”。

这类作品通常被指责为“激情”作品。一切冒犯加拿大人的东西都属于这一类，如犯罪、堕落、变革、不信宗教、性现实主义，在19世纪20和30年代，“激情”这个词经常和哥特式小说连在一起，这一世纪后期，这个词只用在描述破坏社会和政治的小说中。《安格鲁——美利坚杂志》批评雷弄勒德，说他的“始终不变的任务”就是“满足最低级、最堕落的淫荡胃口——煽动穷人反抗他们富有的兄弟——指出贵族和罪恶是同义词——以天主教的形式来嘲笑一切。”

随着时间的推移，抨击激情小说的数量不断增加，程度逐渐加深。1869年一位《斯图尔特》的投稿者说：“在这个充满激情的时代，使读者震惊不是一件易事。由于布兰顿夫人及其低级的模仿者们，我们当代的男主人公都成了杀手，奸夫或魔鬼的化身了，我们的女主人公都成了古埃及女王克丽佩脱拉、特洛伊的海伦或魔术女神之类了。”《广大读者》认为，激情小说的“使命”是“为堕落的胃口提供不健全的食物。”《加拿大月刊和国家评论》的政策是“严厉抨击激情学派的小说家。”使贝尔弗德感到忧虑的是“普通小说读者的鉴赏味觉已经……被当今激情小说的情节腐化了。”莎拉·约奈特·达肯，19世纪80年代加拿大文学界最开朗的文学家，也进入了指责美国激情作品的行列。

抨击很明显属于激情小说的作品极为容易，而棘手的是具有矫正目的的现实主义小说。作者的意图和读者的反映可能不一致，这使《文学花环》很伤脑筋：“在邪恶，尤其是淫荡邪恶的环境中，空气污浊极其严重，我们很难吸到没经

污染的空气。对于令人作呕的细节的描写，虽然同时揭示了它最终导致毁灭性的结局，但它将会产生一种与预期相反的影响，这个影响是过去和当今许多小说家都无法预料到的。”

然而，《花环》具有足够的灵活性发表几种表达相反意见的文章。1848年福丝特女士为《简爱》辩护时指示，不应该由于主人公的邪恶而不顾作品宏观结构的道德观就谴责这部作品是不道德的，梅迪表示拥护描写社会邪恶以图改革的“我们当代最伟大的小说家。”

19世纪80年代，艾米勒·左拉为加拿大讨论小说的范围和抵毁小说提供了方便集中的场所，他的作品把他的一些贬低者搞得摸不清头脑，就象戈德义·史密斯承认的那样，“他的作品仿佛不完全是猥亵的或者说不道德的。至少，作品中没有蓄意煽动激情的东西。”在《周刊》，在拉引来了多种贬低他作品的形容词，可憎的、讨厌的、邪恶的、淫欲的、低劣的、堕落的。这家期刊对《钱》的评论的，管它叫“枯燥令人作呕之作”，就象“一张在笼子里挤满了淫荡、贪婪的猴子的照片，”他把左拉的现实主义说成是：

“枯燥无味的，冒着大葱的臭气，阴沟的气味，烂菜的气味；啤酒瓶在桌上留下的痕迹，沾满油污的餐巾纸，空洞的对话，愚蠢的下流语，没有任何不愿堕落的，长着鼻子、耳朵、眼睛的人愿意生活在这种环境中，或者愿意读左拉的一本书。他的书是现代文学中最下流的书，丝毫没有艺术性，对生活的描写是根本错误的，不读这些书，不是因为他们不道德。（谁能把堕落称作不道德呢？）而是他们的极其令人作呕的方式催人呕吐。”

虽然这位评论家说他在左拉书中找不到“不道德”的东西，但他激烈的措词表明左拉对现实世界的刻画在很大程度上是对维多利亚时期的加拿大珍视的生活和文学以及文学和生活二者之间正确的相互作用的一个威胁。

戈兰姆·迈塞亚当同意上面对左拉的谴责（他可能就是上述谴责的作者本人），他把“新女性”看作是文学腐败的另一个源泉，女性作为作者、消费者以及小说主角的明显增加，加深了通俗小说破坏作用的程度，特别是激起了一些有影响的男性们的愤怒。托马斯·达西·麦肯基虽然“不是优秀小说的敌人”，但在1867年就被警告“不要不加区别地只读激情而淫荡的东西，这些书有许多是女人写的，她们是女性的耻辱，贪婪地读这些书的人是想利用这个机会使女性受到耻辱。”四十年后，亚当在研究“英国近代小说”时，严厉谴责了“在新女人笔下的小说的堕落”，并且预言，如果这类小说的邪恶溪流继续放任自流的话，我们将会对出版物进行严格审查。”

达肯·堪佩尔·斯哥特和莎拉·约奈特·达肯对十九世纪后期的小说在允许范围做了更有分寸的评价。达肯将自己的注意力只放在豪威尔和詹姆士的作品上。他在赞赏他们在风格上和体材上的改革的同时，提醒描写世间生活需要带点艺术性。

“白菜是某些色拉很重要的成份，但在日常生活中我们并不俯拜在白菜地前赞扬它，为什么在艺术馆和书店里，我们要那么样地再现白菜，蔬菜及人呢？这使不得而知。如果我们要这样写的话，我们羡慕的是大自然而不是艺术，因此我们可以大胆地想，文学最好是不仅真实地描写作品中涉及

到的实体，而且要忠实于与高水平文学紧密相关的微妙的吸引与排斥的东西，这似乎很奇怪，这一切正是豪维尔作品中最突出的东西，这些东西极近精确，被称作他的“拍照过程”。

斯各特在加拿大现代化以前的一篇很有气量的文章中，回击了左拉的诽谤者。

“试图将潜心探索生活的天才的能力限制在社会中那些文文雅雅的对话里的做法是幼稚的。生活问题远远超过客厅，生活规律要比支撑着驾驶空船的社会的十诫宽宏的多……一个人，如果让他的女儿只读报纸，而不让她读探讨更严肃生活问题的杰出的道德小说，从根本上说他是个坏人，是野蛮人。斯各特同时代的人们没有多少人同意他的看法。19世纪加拿大评论家们认为，只有当小说描写的世界明确支持做为现实社会动机的理想和原则时，它才是一种正当的、有价值的娱乐形式。19世纪美国文化中的“道德实用主义”、“最高艺术准则”在加拿大同样占支配地位。除极少数例外，最普遍流行的观点是，文学的目的就是育人，道德上靠模范行为，方法上靠提供有用信息。因此，小说所产生的感情威力被认为是为批评家们所谓的“益处”服务的，而禁止读者读缺乏改善价值的小说的任务由官员，包括书的评论员来承担的。多数批评家同意1840年刊登在《文学花环》上关于文学评论家的职责的建议。“只要无知和虚荣在出版界抬头，就有合法的严厉批评的天地。那些道德价值值得怀疑的书，那些旨在迎合许多人罪恶胃口的书，总会为满腔怒火的评论家提供可瞄准的靶子，这些评论家的笔浸透了勇气。在这种情况下，严厉就是善行，为荣誉和正义鞭笞邪恶

的人，可谓公众的恩人。”

总的来说，小说家的道德责任是想当然的。但是在题材上就不那么一致了。本世纪早期，当纯娱乐是人们的怀疑对象时，更要求小说演示其实用性的意义。象蒙特利尔两篇评论《圣伏苏拉的女修道院》的文章所指出的那样，写小说要么提供有用信息，要么用来支持“道德和善行的最高情感。”受赞扬的小说应该包括可以推断出的道德。例如，1832年，《哈利法克斯月刊杂志》赞扬说詹姆士·库柏的《亡命徒》极好地揭露了腐败政府的罪恶。《文学花环》通常把小说看成是精心虚构的故事。它说，《红字》令人震惊地刻画了人的灵魂，指出了失控感情的无法抵御性和惩罚的威力以及感情沉迷必然遭到惩罚。故事中强烈的道德感，使所有读过它的人都不禁扪心自问，是否自己也过着一种虚伪的生活，神圣伟大的上帝的法则是否在指导着自己的行动，是否在保卫着自己的心灵。”

具有纯目的的小说，如写节制或废除奴隶制的小说，特别受欢迎。《汤姆叔叔的小屋》轰动了全世界，这使几家不景气的加拿大期刊开始连载斯陀的整部小说以增加其刊物的发行量，还有一些刊物登一些章节让读者领略领略内容。强烈的道德观仿佛使加拿大热切赞赏反奴隶制的小说。探讨复杂的社会问题，直接触及加拿大生活的小说不象反奴隶制小说那样受欢迎。

本世纪中叶，梅迪特有加拿大文学批评中最激进的观点。她称赞狄更斯和苏“是我们时代伟大的小说家”。他称赞他们敢于触及“凶手、小偷、妓女”的天地，描写人类“令人心碎的苦难及其堕落。”这类著作使你走进被社会抛

弃了的人的肮脏的窝棚，看清什么是真正的罪恶，使人认识到愚昧、贫穷以及缺乏自尊永远不能停止产生的苦难，其解救方法在于作者鼓吹的社会改革上。

“如果这些受谴责的小说可以使富人震惊，使他们想到穷人的需要和痛苦，使他们不顾社会所有的传统观念，承认自己作为人所具有的良知，那么有谁能说这些书是白写了的呢？我认为，这些作家是天生降下的贤师，他们是伟大的心灵上帝派遣下来，向世间指出亿万人的过错和他们受的苦难，诚恳地为他们的原因辩护，用超人的雄辩才能，为他们要求长久以来社会对他们应有的公正待遇。这些作者是人类的恩人，人类应对他们感激不尽。

梅迪同意狄更斯的观点，不愿看到社会改革采取给人带来精神创伤的行动，而要设法感动富人的心肠。但是，维多利亚时期的其他评论家们很少有人象梅迪一样持有这么激进的观点。更没有人认为应该允许小说探究人类经历的阴暗面。由于19世纪后半期欧洲小说家不断致力于扩大小说的文学和社会范围，加拿大批评家们时常发现他们处于骑虎难下的地位。开始他们怀疑纯娱乐性文学，要求虚构世界和真实世界之间有明确的道德联系，而现在他们却领悟到这种在他们看来必不可少的说教正在走向彻底结束。因此，留给他们的只有几种不称心的选择了。他们可以继续坚持认为文学必须有教育意义。一味抨击为读者呈献他们不愿意承认的当代生活面貌的小说家，也可以一面承认最杰出作者的文学成就同时为它们不道德的一面而叹息，或者干脆不再期待虚构文学和日常生活之间有直接联系，而提倡小说重新回到斯各特的光辉时期。

前两种观点的例子在《文学花环》上屡见不鲜。《花环》偏爱“风格和用字高雅”；同时大力宣扬“守教和道德”的文学，这种偏爱最初给狄更斯带来了麻烦。一位《奥立弗·退斯特》的评论家为那些引起狄更斯关注的几类人物而感到不安。然而，作为读者，他们不得不折服于狄更斯的叙事本领。的确，该书刻画的许多人物形象不能带来多少益处，而只能教人回避那些形象，但是在趣味性，娱乐性及引起怜悯性方面，没有人能超过狄更斯，没有作品能超过《奥立弗·退斯特》。但在《钟声》中，既使作者的文学天才也不能挽回他煽动阶级争端的过错。但是《董贝父子》中，狄更斯被认为挽回了他的过错。狄斯累利一位“杰出的天才”作家，同样因为在《西贝尔》中对宪章派表示同情而被指责打破了小说所能波及的范围。他的政治性，危险性极大，以致于《花环》警告“我们十分确信，如果这位作家所想象的那种态度被普遍接受的话，过不了多久，我们就会看到英国从她现在在地球上所处的突出地位上衰落下去。”

在评论打击向欧洲读者市场的小说时，许多加拿大评论家在他们先前规定的小说应遵守的准则和违反这些准则但却是伟大的艺术杰作面前无言以对。批评家们一方面赞赏作者的艺术，一方面又反对他们的道德观。这种窘境是以产生自我矛盾，就象1849年一篇评论乔治·桑德的文章一样。这位不知名的评论者在承认“她作为一个作者，完全自成一家，无与伦比，远远高于当今任何作者”后，又说：“然而，继卢梭之后，没有任何其它作者带来如此大的危害，或者旨在更多地败坏社会道德。她的整个主题完全不遵守社会准则，脱离宗教信仰，仿佛对我们今天倡导的一切感情，我们视为

神圣的一切风俗都进行污辱。”

有时，批评家们的矛盾心理更细微地反映出来，就象先前讨论过的布瑞诺的一篇文章那样。这种矛盾不是从他公开的观点而是从他的语言上表露出来的。在1878年讨论《满弄·雷丝高》时，评论暗含的意思几乎与其所要表达的意思相悖了。评论说：“作者满怀激情地描绘她无与伦比的美貌，高雅的风度，吸引人的华丽，以致我们在读的过程中，几乎忘记去谴责她勾起的迷恋，”当这位批评家在享乐之余，考虑其社会意义时，用了“几乎”这个词，终止了读此小说。后来的文章不时出现批评家一方面做出歧异的反应，一方面试图调节小说明显的成就和那些不好让人接受的东西之间的矛盾。《周刊》刊登评论文章为《卡斯特桥市长》的内容辩护，说哈代给“最粗糙的作品”加进了“不可分割的真实美。”

《安娜·卡列尼娜》也得到了同样的赞扬。这位批评家读《安》时，认为它“指出了违反道德的必然结果，”他得出的结论是“虽然这部小说涉及的是很细微的主题，但它不失为一部杰作，一部非常道德的书。”

但是有一些题材，无论作品的写作技巧多么高明，也是不可接受的。在多数19世纪后期最重要的文化刊物看来，托尔斯泰的《克罗米奏鸣曲》的直率是如此的“蛮横”以致我们在书中找不到任何能证明它值得存在的东西。乔治·莫尔的《单身汉》“非常讨厌”，它包括三个故事，其中第二个故事（没有承认的强奸，以及因此造成的自杀）本应该永远不会出现。三个故事写得都是令人不快的事和人，尽管我们完全认识到它们的写作技巧，但很遗憾，虽然它们可能是

真实的现实生活的描写，但读了以后得不到任何益处。”

小说应给出与社会有关的启示，但这个启示不能破坏主要的保守的社会观，这种矛盾要求引起的紧张局面在不同刊物上得到不同的解决办法。当19世纪后半期加拿大评论家要求小说不涉及使人不快的社会问题时，他们也不总是回避有争议的问题。贝尔费德一贯坚决主张“小说作者在他的说教可以被接受以前，必须确立其艺术主张。《加拿大旁观者》杂志上许多著名小说的评论家，尊敬的布雷也认为小说的道德结构应该暗含在小说的叙事结构中。更重要的《加拿大月刊》也评论说：“我们可能会想到恰当的小说艺术背后充满了社会道德。”

《加拿大月刊》在接受小说时确立了两种标准，它很乐意接受柯林斯和其他著名小说家的娱乐小说，（柯林斯的五本小说曾连载在《加拿大月刊》上）只要他们避免菲尔丁和斯沫特莱的“粗野”遵守的体面准则，不喧染夫妇间不忠诚及暗下毒药的气氛，但它也坚决承认真正的文字价值只有在达到了乔治·爱略特的小说的程度时才能找到。因此在所接受的大众小说与受人赞赏的小说之间的明显区别构成了《月刊》许多评论的基础，对乔治·梅雷迪思的《布商的职业生涯》的评论就是这样。

那些对令人不快的现实主义文学感到不安的人的第三种选择就是完全回避，提倡小说多为娱乐服务，这种观点最早于1854年出现在《安格鲁美国杂志》编辑专栏里，随着本世纪向前推移，这种观点，特别对那些发现左拉令人憎恨的人中间逐渐产生了吸引力。1888年莎拉去世后，《周刊》的文学专栏由确信“小说的主要目的是娱乐”的作者所统治。在他

们为健康、有益和“非常高雅”的小说而斗争时，这些评论家间接地把斯各特时代的英国小说说成是失去的罗曼史小说的金色时代，其中最畅所欲言的是亚当，他痛惜，“我们祖先时代绝妙的罗曼史及想象小说，这些都仿佛只完全是过去的产物了。”1894年《周刊》如释重负地欢迎《修道院与家庭》的重印，“这本好的、旧式的罗曼史比起当今的现实主义小说及心理分析小说来是多么的令人耳目一新啊，它确实是一部令人愉快的作品。”最受欢迎的男主人公和旧学派的小说，旧学派以斯哥特为前驱，包括那些所有专门创作“新颖健康的罗曼史，而不写使心灵悲伤的事件。”

《周刊》在19世纪末从严肃的社会小说中退却下来的情况表明，在加流行的文化观点是怎样完全彻底地颠倒了过去。从怀疑想象作品，要求小说有说教性，将想象世界与真实世界联系起来，从而证明其正当性，又到怀疑现实主义文学的破坏性，要求小说恢复到纯娱乐性时期。不论它是什么形式，整个世纪中，散文小说的价值被认为低于诗歌和历史书籍的价值，但是如果小说集教育意义与娱乐与一身，展示一个道德和健康的社会画面，加强性和守教行为的传统规范的话，也是可以被接受的。毫不奇怪，人们期望加拿大小说家们遵守这一规范。然而对于加拿大的作家们，加拿大保守的欣赏只是确立加拿大小说时遇到困难的部分原因。19世纪加拿大作家的一个根本难题是这个国家本身，以及将包围欧洲小说的高度的文学传统介绍到几乎没有文明的国度去。

我们的两种文化

〔加〕帕特丽夏·斯玛特　著
丁兴华　译

人们认为我们的祖先具有一种神圣的疯狂，这使得他们能航行到雅克·卡蒂埃所描述的“上帝赐与该隐的国土”上。但是，正象本世纪另一位法国人安德烈·布雷东所评价的那样，这种疯狂“生了根，不断繁衍”……并且创造了一种或几种文化，这些文化循环了整整一个周期又回到了它们最初的状态了。

我的国家越过了流放的边疆
我的国家来评说世界各地

加西安·拉波安特这样写道。他年仅52岁就去世了，所有热爱魁北克诗歌的人都对他的死感到悲哀。

如果你熟悉加拿大文学，你就知道在这两种主要文化的作品中现在都有一种自信和乐于作出肯定的风格，这种自信是本世纪六十年代的民族主义者在魁北克和英语加拿大漫长而又痛苦地斗争所争取的目标。这一代的民族主义者必须证明他们的确有一种传统和文化（或更准确地说是两种传统和

两种文化）以及加拿大作家们在他们作品这面镜子中所反映的现在和未来(尽管表面看来与此相反)。然而，镜子有可能变成监狱，除非通过与外界接触进行交流并不断发展。另一位魁北克诗人加斯顿·米伦写道："诗歌要想开花结果就需要使其能生根，能播种友谊的土壤、空间、阳光和环境。

我们的两种文学已经扎下了根，并且对这两种文化的作家们在这现实的、想像的和语言的国土上的不同生活方式提出了尝试性的建议。笔者想对这种文学所依赖的土壤、空间和环境进行一下探讨。自从沃尔夫和蒙特卡姆丧生的那场征服战以来，我们之间就有意无意地发生了联系。我们甚至把我们之间的战争和我们的心理界线转移到对自己的称呼上了。究竟如何称呼我们自己，如何称呼我们之间的关系，如何称呼我们属于那片经常争夺的土地的感觉呢？自从我们这两个种族都使用les Anglais（英国人）和les Canayens(加拿大人）这样泾渭分明的称呼直到1840年，为了达到这一目标我们断"续"地做了许多努力。

历史对加拿大意识和魁北克意识提出了强烈的要求：我们从未把自己看成是一代工作在处女地并完全与传统割裂的新亚当（或新夏娃）1984年官方双语制——我们已故总理皮埃尔·埃利奥特·特鲁多的梦想——遇到的强大阻力足以使曼尼托巴立法机构处于停滞状态，所以，以退守来保护历史确认的、被形容为我们的"两种基本文化"的法语和英语这样的双语制是使人感兴趣的。然而，这种形容遭到了许多西部加拿大人的反对，他们祖先的到达是在地理化分之后，那时该国已是一分为二了；该国的土著人对它的反对更有理由，这些人的要求是基于更为古老的历史责任。

简单地说加拿大法语区和英语区是有切实益处的，这样可以把在对方土地内生活和写作的两种文化的重要成员包括在内——加布里埃尔·罗伊，安托南·梅莱，莫迪凯·里奇勒和莱奥纳尔·科恩，这里不能一一列举——但是，在魁北克发生的事件给这两个词语染上了明显的联邦主义色彩。目前许多作家和知识分子用来描述这两种文化的词语是“魁北克”和“加拿大”，但这两个词语仍是含糊不清的，因为我们不十分清楚它们到底是用来指一个国家内的地区还是指两块互不包括的想象的土地。

对于象我这样的折衷主义者（我想把这类人看作是现实主义者），也许最为有用的说法是加拿大魁北克文化和加拿大英语文化：因为它们是历史上争斗的两个主要集团又由于迫不得已相互作了让步，这些人把形成我们两种文化的观点一代一代地传了下来。

这些观点或文化传统到底是什么呢？他们之间是如何看待的呢？它们内部是否包含有加拿大魁北克文学和加拿大英语文学比较的基础呢？在比较加拿大魁北克文学和加拿大英语文学领域内，所作的研究少得令人吃惊，我认为其原因也因批评家们的文化传统不同而异。对于许多加拿大英语地区的批评家来说，这两种文化之间传统上是没有界线的，魁北克传统早已被同化在较大的加拿大整体了——这种同化在书面上比在历史事实上更容易办到。当有关加拿大英语文化的文章在魁北克出现时，其标题可能是这样的：“加拿大英语区真得存在吗？”这暴露了一种普遍的看法，即从文化上来讲加拿大英语区仅是美国的一个地区。这样人们也许会自相矛盾地说征服者和被征服者在文化关系上被颠倒了，正是

加拿大英语区人才不惜耗费精力羡慕、赞美魁北克文学的那种激情，那种战斗精神，那种理论上的深奥微妙，那种团结统一的特点，而他们对自己的论述仍无明确结论，对存在于政治领域内的权力关系仍然感到内疚。

对这两种文化进行探索的评论家们提出了许多旨在描绘它们之间关系的许多几何代号——平行线，加拿大英语区的“水平状态”，与此相反的魁北克“垂直状态”，螺旋形楼梯，椭圆，双螺旋线，格子网。但是，象评论本身尤其是比较评论一样，这些图形仍然是抽象的，而且也背离了规定着我们文化和我们关系的历史偶然性。朝着文学本身看去，我们更为清楚地看到了我们对对方的印象，由此我们也就进入了旧模式的世界，但是我们知道旧模式是产生于历史形成的事实，一些有想像力的作家可对其进行加工以展示我们自己并产生新的感受。

在1960年以前的加拿大魁北克文学和加拿大英语文学中，我想我们是用旧模式进行创作的。这些旧模式很少直言不讳地揭示出把我们文化以一种敌对的统一联系起来的那种推挽式的模棱两可。在传统魁北克文学中，从帕特里斯·拉孔布的小说《祖国》到经典小说《玛丽亚·沙德莱恩》和《三十亩地》直到加布里埃尔·罗伊描写都市的名著《偶然的幸福》，英国人是征服者，是入侵者，是有钱的实业家。他们对自己通过经济扩张主义破坏的语言和文化并无感觉。传统的加拿大英语文学，就那些描述魁北克人的作品而言，展示的是事物的另一个侧面——康纳的《来自格伦加里的人》中的伐木工，威廉·亨利·德拉蒙德诗歌中的居民们，麦克伦南的《两地孤栖》中的加拿大法语区人们，这些基本上都

是在盎格鲁撒克逊人前进过程中注定会被遗留下来的迷人的民间传说样的文化遗产。

然而，自1960年以来，这两种文学中的旧模式开始得到了开拓，并揭示出别人镜子所反映的我们自己的迅速变化的内部。我想讨论四位这样的形象——他们分别取自下列作家的作品：于贝尔·阿坎，雅克·戈德布，玛格丽特·艾特伍德，尼克拉·布罗萨尔——并试图了解过去20年加拿大英语区与魁北克关系变化的某些原因。

在阿坎1965年的小说《下一部插曲》中，那些寻找自己身份，希望与其可爱祖国统一的魁北克革命者开始杀戮他人——他们的敌人，但是结果他们竟成了乐善好施，彬彬有礼的征服者，仇敌一样的兄弟，与这样的人溶合不仅等于死亡，而且还有不可思议的欣喜若狂。这个他人被这位魁北克作家——对这一主题我下面还会讨论——看成是在他所占据空间的方式上很有威力和吸引人的。

> *居住在房子里的快乐就好似我在这宽廓而又雄伟的客厅所感到的那种压倒一下的敬畏和舒服。H·德·豪茨居住在对我来说是望尘莫及的第二宇宙，而我却在从未是我家的一系列旅馆中过着混乱的流放生活。*

阿坎对这两种文化之间关系形象化的描述是一种魅力，是一种斗争，最终也是一种静态平衡。这就象雕刻着两位斗士的巴罗克雕像一样“以一种互补的姿式相互逼近，由于一种惨酷的拥抱动作凝固了起来，一幅决斗到死的样子使黑色

的家俱沐浴在绚丽的光线之中”。这样的形象很有可能还会萦绕在我们脑海中，但是，在八十年代公民表决之后的气氛中这样的形象似乎是属于过去的时代。

大约在《下一部插曲》十五年之后，一个更为怪诞、更为滑稽的形象几乎是同时由分别以这两种文化为中心的作家创造了出来。玛格丽特·艾特伍德在她1978卷本《双头诗》和雅克·戈德布在他1981年小说《帕皮诺的头》把加拿大英语区和魁北克描述成头部相联手术无法根治的联体双胞胎。这种联体双胞胎形象也许比阿坎创造的形象更令人绝望，因为它意味着我们是出生在一个生物上、地理上以及历史上都无可避免的死亡世界，就象可怕的滑稽戏。但是，这种形象也更为解放，因为它给我们启迪：处理这种情况最好的办法是对我们那个既怪诞又真实的世界可以笑着接受。实际上，戈德布的形象描述的是魁北克的内部东西；他的联体双胞胎并非就是确定指加拿大英语区和魁北克，而是指魁北克讲英语和讲法语的那部分灵魂——一个双头怪物，名叫查尔斯·弗朗索瓦·帕皮诺。查尔斯和弗朗索瓦颈部相联，相互间基本上是满意的，但意识形态和现代技术告诉他们他们的双头是不能接受的。在小说中，他们被一名讲英语的加拿大外科医生说服——该医生当然是在美国接受的训练——来接受一次目的是将双头熔合成单头的手术。其结果是技术战胜了文化：双头确实是被熔合了，生命也在继续，但手术结果的单头生物查尔斯·F·帕皮诺再也不会讲法语了，最后在温哥华英吉利海湾的一个实验室工作。戈德布似乎是在暗示，更好的方法也许是承认1980年在魁北克举行的法英均分的独立公民投票是真实地反映了那种文化的双重性，并学会在它涉

及到的含糊情形中生活。然而，结尾的模棱两可有两种解释，查尔斯和弗朗索瓦的消亡也可以被看成是由于他对加拿大英语区力量和技术相信的结果。

玛格丽特·艾特伍德的《双头诗》没有戈德布的小说那么具有科幻般的预见性，然而对将双头怪物（对艾特伍德来说是加拿大）分离开同样也持谨慎态度：

为什么害怕本可分离我们的刀子？

除非它切断的不是皮肤而是大脑

象戈德布一样：艾特伍德的描述也是那个熟悉的对象——她把魁北克人描述成为“一个幸福的大家庭”，把加拿大英语区人描写成多余的邻居，没有教养的商人和专家治国论者。我认为在她的描述中有趣的是她把我在前面提到过的殖民者和被殖民者的关系颠倒了——当加拿大英语区人发现自己陷落入其它文化支配的那套框框中时他们就哑然无言了。如果别人听到下列声音时：

> 一种用来命令屠宰，用来掏取猪的内脏，用来清点罐头堆数的语言。你们只配作食品，把灵魂留给我们。

对话甚至发出自己的声音怎么会有可能呢？尽管艾特伍德诗的表面是冷静的讽刺，但却是能打动人心、希望对话的请求，也是加拿大英语区人面对魁北克人的冷漠所经历的麻痹感的声明：

这些话使我们呆滞，使

我们口误，使我们麻木，谁
甚至能说打开门吧，而又没有那样
羞怯的微笑和抱歉？

如果我是陌生人，就如你所说
而不是你的第二头颅
你就会更为客气……

然而我们相互之间并非陌生人
我们是头颅内的
压力，是岩石间为争取更多空间的斗争，
是推力和赠品，
是吝啬的爱，是旧日的恨。

与阿坎两位斗士形象的失望感相比，戈德布和艾特伍德联体双胞胎形象的幽默和自嘲可被看作是朝向这两种文化关系向前迈出的一步。但是我们仍然受限于那种思想——那种要进行两种文化间从未真正成功过“合理”对话的企图。正象艾特伍德本人所说的那样，我们

进行的不是辩论
进行的是
两位聋歌者的对骂

无论艾特伍德是否意识到，这一形象的含意却是：联体双胞胎应该忘掉他们的辩论，应该把精力集中在他们的歌曲

上——他们自己的歌曲、诗歌和小说上，而不是集中在他人强加给他们的老一套声音和形象上。魁北克人与加拿大英语区人之间的辩论实际上从未在加拿大发生过——魁北克宣传媒介中所使用的魁北克总理勒内·莱韦克具有超凡魅力的照片与加拿大英语报纸和电视中所选用愤怒的、蛊惑民心的照片之间的明显差异仅是政治辩论水平上两种文化间重大分歧的一个例子。但是，辩论只有按照逻辑规律才能发挥作用，然而加拿大人想在多数的讲英语人与少数的讲法语人之间获得平等的企图是决没有什么逻辑可言的。

如果还有什么解决方法那也只存在于自相矛盾的情形中；而且在我要提出作为我们两种文化象征的最终文学形象中，有一种成为两种独立伙伴之间共同形象的矛盾的相互背离现象。尼科尔·布罗萨德的形象并不是有意识地提出来作为两种文化的标志，因为，就象雅克·戈德布和其它魁北克作家一样，她并不关注其它文化，她所写的是她自己主要关心的问题：即不断出现的妇女的呼声这一问题。我认为，就魁北克和加拿大英语区而言，这种自相矛盾的情形就是近年来女作家们前所未有地参与这两种文化的评论，她们的讨论并不是建立在想把两种文化本身联系起来的真正愿望之上，而是建立在我们的两种独立文化特征内对我们作为女性相互必须说话的内容进行分析所产生的兴奋感上。那么，把布罗萨德所描写的两位引人注目的、两背相倚的妇女形象放到较大的文化背景下似乎是合适的：

它感到恐慌，混乱
这难以实现的浪漫

面对着面，这游戏
杂技演员的表演，这柏林墙
我能得以倚靠
这后背的颤抖
它是奇迹：你
到处可立即看到
她能读出我的思想在
我转身时她
对我的惊愕很是吃惊……

与文学评论中提出的几何形象和作家们早些时候提出的未成功的对话的形象形成对比时，这一形象是真实的、具体的也是可爱的。既然由于加拿大英语文学和魁北克文学中某些不同的文化原因妇女是重要的，那么这两位妇女形象为什么不能是两种文化的象征呢？近年来我们的两种文学都有注重现实，冲破严格的军队守备思想的特点。既然这两位妇女的形象有这两种特点，那它为什么不是具体的形象呢？布罗萨德的形象是相倚但并不熔合，两位互不对视，但却相互支持，其身份又是独立的。将其转换一下，它就成为两个民族、两项计划的形象，它们是相临但并不相同的地方，它们有共同的边界，其间的差别又是两种文化的力量源泉。

我认为，这就是魁北克文化和加拿大英语文化的现状：他们参与了将妇女及其周围世界的呼声熔入他们的自我形象之中这一过程，现在，他们正开始寻找能推翻过去论证政治边界逻辑的新的对话方式。他们不再隶属于他们的殖民主，他们正开始寻找方法去更为聪明地相互对话，但这并不排除

他们的诚恳，也并不是说不涉及他们变化的共同历史。今年在魁北克两大主要文学期刊上出版介绍加拿大英语文学的专刊就是许多表明这种新思想迹象中的一个。

正如我已经暗示的那样，如果说在这两种文化之间产生一种更为独立、更为有益的关系的话，那么其影响可能在比较文学批评领域内也能感受到。目前，除了一份可能是例外，现有的唯一长篇比较研究专集在方法学上采用了主题式和社会学的方法，如果说他们的意识形态无意识地暗含着联邦主义的，那也是无可否认的。在寻找两种文化在主题、文学流派和价值体系中的相似点中，他们是不遗余力的，但由于忽视了意识形态和文学参照点上的基本差异，这两种传统都被扭曲了。E·D布洛杰特的《试论加拿大的文学结构》（1982）他在该文的《简介》中作了重要的阐述：

> 不仅所有的文学理论是关于意识形态的，而且任何试图解决至少在官方意义上是双语制国家和民族关系的问题的文学理论都必须清楚其意识形态：

布洛杰特说，而且“任何假设在（加拿大两种主要）文化群体之间有平等地位的文学纲领都没有理解这种关系的本质。”然而，布洛杰特自己的论文却集中讨论了加拿大移民文学的多元性、欧洲的影响和文学流派的应用，而对真正想把魁北克文学传统和加拿大英语文学传统联系起来的企图未作任何集中讨论。

我建议应提出可使这两种文化之间差异得到承认的比较模式。我自己的这种建议可能是对魁北克作家和加拿大英语

作家占居场地方法的集中探索：现实的领地，想象的领地及语言的领地。我的一位曾想阅读玛格丽特·劳伦斯作品的朋友向我作的评价帮助我明确地感到了我们的基本差异：“我企图进入她的小说中去，”他说，“但是她的小说太真实了，”我认为，他这样评价言下之意是问：“哪里有想像？哪里有梦幻？哪里有我自己文化已经使我习惯了的疯狂边界上的远足呢？哪里有能冲破文学相对于现实的关系从而又冲破现实本身的语言的爆发呢？”

我并非有意想否认加拿大英语区后现代派作家的重要性——罗伯特·克劳耶奇，鲁迪·威伯，达夫妮·马拉特，杰克·霍金斯等等——以及他们颠倒现实与幻想关系的意识流剧作的重要性。我不能逃避这本能的感觉：如果有哪位当代作家被认为具有典型英语加拿大敏感性的话，那这位作家就是玛格丽特·劳伦斯；她及其它加拿大主要英语作家如罗伯逊·戴维斯，蒂莫西·芬德利甚至玛格丽特·艾特伍德是能将他们自己与魁北克作品的主要传统区分开来的现实主义传统的一部分。如果我们希望把这两种文化传统以任何有意义的方式联系起来的话，那么在我看来这种在现实主义与其它别的东西——乌托邦？失望？革命？渴望？对语言的迷恋？——之间的区别似乎是应该提出的基本内容。

我所说的现实主义不仅是指看待叙述结构和语言的态度，这种态度尽管有人提出疑问并对其进行检验，但在加拿大英语小说中基本上还是全面的，我所说的现实主义而且还指与存在于大多数加拿大英语作品中的社会的基本乐观而又实际的关系。例如，在加拿大一魁北克比较文学课中讲授与于贝尔·阿坎或玛丽·克莱尔·布莱斯相反的玛格丽特·

艾特伍德的小说就不可避免地产生这样的看法：在艾特伍德看来——尽管她明确而又讽刺地暴露了社会的不公正和性别的歧视，尽管她意识到语言这种游戏的不同玩法——但如何看待可以矫正的社会却暗含着一种现实主义同时基本上又是伦理主义的观点；而在阿坎和布莱斯看来，对于死亡这种不可逃避的事实，对于彻底革命的必要性，存在着一种更为极端而又更具激情的看法。

这两种传统的大多数重要作家之间在结构和意识形态上可能也存在着相同的对比，在罗伯茨，兰普曼，F·R·斯科特，多萝西·利夫赛，厄尔·伯尼和艾尔·珀迪等诗人的作品中，语言被认为是理所当然的东西，因而语言被当作是进入现实的工具；而对于埃米尔·内利根，圣-舟尼斯·加诺，甚至政治作家如加斯顿·米隆，他们的主要注意力并不在现实上，他们注重的是在语言中的翱游。风景成为加拿大英语诗歌和文学批评中的基本内容，而魁北克传统却并非如此，这是否纯属偶然呢？无论这片土地激发的是恐怖还是爱恋，或是被看作应该学习的力量，它都作为吸引诗人们走出自我的外部现实而存在于加拿大英语的诗歌中；这在魁北克诗歌中恰恰相反，它象征性地反映着自我，反映着对民族身份的追求精神。雅克·戈德布就这两种文化传统所作的评价有助于弄清楚这种风景描写与现实主义之间的关系。戈德布说，如果你要一位普通的加拿大英语区人说出哪幅画能代表他们的文化，他或她就会选择七人小组中的画，如果你对一位魁北克人提出同样的问题，他或她就会选择琼·保罗·勒米厄的画——也就是那幅轮廓不清、在荒凉的背景下画着一位孤独者的画。

尽管象罗纳德·萨瑟兰这样的批评家所追求的小说流派得到了平衡的发展——从乡村到小镇再到城市，从异化到解放——但在这两种文化之间可能形成以现实（这里我是指社会现实）态度为基础的相同对比。加拿大英语区描写这片土地的小说与魁北克描写这片土地的小说形成了对比：后者在结构上是封闭的、循环的，在价值体系上是不容更改的家长制式的；而前者在结构上，在能给人以方便的技术和社会变化的观念上看来是开放的。格罗夫的《大地的果实》中的阿贝·斯波尔丁无疑是一位家长，但由于女儿的反叛和农业生活方式必需的现代化，他却得到了磨炼，发生了变化；而魁北克的耕种者们却仍坚守着家长制的传统，于是看到了他们世界的消失：他们选择（或说被迫选择）了失败，而不是让步。辛克莱·罗斯的小说《就我和我的房子而言》通常被认为是加拿大主人公在面对大自然和敌对社会时受害的典型，即使是这样的小说在其叙事性的结构和对那对夫妇和社会的观点上与魁北克的同类作品如安德烈·兰格温所写的《城市上空的尘埃》相比似乎是开放的。罗斯小说的模糊性已有多方的评论。他的小说不是主人公而是由他的妻子讲述的，尽管夫妻之间缺乏交流（这构成了小说的主题）小说的结尾还是希望他们之间能重新对话，而且他们有可能离开那个发生不幸福的西部小镇去在其它地方重新开始生活，所有这些无疑都是有意义的。

在兰格温的小说中故事也是发生在一个虚伪的小镇上，那位叙述者是从自己的观点来看待他的妻子的，她的自杀是一种象征性的表示，暗示着一个封闭制度的必然爆炸，与罗斯的那对加拿大西部夫妇不同，这位魁北克主人公没有迁移

的方便条件：在小说的结尾他仍呆在那座小镇，因为他知道他的斗争必须在规定着他的世界的那个封闭的空间内进行到底。这两文化包含的意识形态空间形成了文学的结构，这种对比的根源就在于形成这种文学结构的方式。这样的对比有助于解释为什么妇女作为独立的个人在加拿大英语区传统内比在魁北克内有更多的生存空间，所以，十九世纪以来，魁北克女作家们创作时经常象要通过语言来把监狱围墙拆倒似的。

如果我们研究一下形成加拿大英语文化和魁北克文化的不同哲学传统，我们就会发现这些基本对比还有更多的方面和进一步的解释。用最简单的话来说，这些在我看来似乎是浓缩在我们的联邦主义者、讲法语的加拿大总理的著名座右铭中："理智高于激情"，也就是说，加拿大高于魁北克。确实，在加拿大英语文化历史中人们普遍相信理智，相信折中的可能，相信下列传统既具有进步同时又具有保守的双重属性：这种传统认为现实是可以控制的，可以改变的，而且对未来又是开放的。相反，在魁北克这边，传统上他们不愿意或不可能与现实妥协，这当然是由于殖民者与被殖民者的关系，同时也是由于罗马天主教传统专制主义特点的影响。在加拿大英语文学中空间基本上是可以居住的，而在魁北克文学中它是一座应该通过语言和想像的作用炸毁的监狱。

除了形成这些对比的意识形态差异、宗教传统差异和历史环境差异外，在这两种文学实际生存空间中还存在着基本的差异，这是否纯属偶然呢？传统魁北克文学的地理空间是一幅巨大的新法兰西占有的地理油画封闭的、缩小的、粗糙的再现。在魁北克，许多代人都是带着怀旧的心情把这幅油画看作是由于英国人的征服而失去的神圣天堂。另一方面，

加拿大英语文学的空间是开放的，宽廓的，在其各不同的地区通常是令人迷惑的，也就会一种由它的文学居民占用，甚至被认为是不成问题的空间，这空间可以让人们去探索、去开拓。与魁北克人不同，加拿大英语区人有幸经历了诗人艾尔·珀迪所称的“短暂的”、从未离开家的奔跑。

现在再来谈于贝尔·阿坎在其《下一部插曲》中创造的形象。加拿大英语区人把“居住在一所房子的乐趣”看成是理所当然的事，而魁北克人由于追求的是“在一系列从未成为他们家的旅馆中过着混乱的流放生活”，所以也就学会了向现实组织挑战，学会了拥有语言……

关于加拿大历史和文学中的区域概念问题

〔加〕威廉·韦斯特福尔　著
田强　译
马新仁校

有关区域问题的提出实际上从一开始就等于向旧的民族论学派提出了直接的挑战。它断言，由于民族整体性和民族共性的充斥，按照民族论观点写成的历史已不复具备历史所应有的特征。民族论学派历史的着眼点是加拿大历史中与他们要使用的数据有一点浮浅关系的那部分内容。凯厄勒斯教授以不偏不倚而又慷慨大度的特点为该学派作出了这样的鉴定：

> 加拿大历史中的民族建立论意欲阐述（加拿大历史）并使之生辉，但却恰恰忽略了它而令之黯然失色，它所告诉我们的与其说是加拿大现在怎样还不如说是加拿大本来应该怎样——可那一切却又从未发生。

他进而建议，加拿大的历史学者们应将着眼点放在“稍窄一些的地平线上”——该说法是用来取笑加拿大历史学会的主席在讲话中经常出现的措辞夸大和滥用民族称谓。凯厄勒斯教授则将循自己所提出的路线，从民族论的命题转向对加拿大的多元化和有限共性的研究。

在加拿大的文学界，诺尔思洛普·弗赖教授也对民族论的观点提出了同样的批判。而在四十年代弗赖教授曾有国际论与地方论的论争中置身于民族论的阵营。他于一九四三年写道：“文化在民族范围内最宜繁荣，其含义在于，就文学主流而言，帝国过大，行省嫌小……省或行域只堪满足思旧怀古的游子日渐枯萎的猎奇心而已。”但是在后来的探索过程中弗赖对于区域所起作用的态度发生了戏剧性的转变。在《灌木园》导言中，弗赖对整体性与共性作了重要的区分：前者从范围上讲是民族性的，并紧系政治上的依属关系，后者则是区域性的，植根于靠想象写成的作品之中。在加拿大有一个政治意义上的民族，却不存在民族共性，在一段与凯厄勒斯教授（还有库克教授）异工同曲的话中，弗赖认为：

> 关于加拿大人共性的问题，对于一个具有创造性思维的大脑来说，根本就不是一个涉及“全加拿大”的问题，它只是一个区域性质的问题。

加拿大平衡于一种政治上的整体性与一组区域共性之间的对峙状态中，对于这种对峙状态，弗赖喜欢用另一种方式表述：一种均质的民族主义或者政治和文化上的分离主义。

区域概念的规则在发展所迈出的下一步就显得困难得多

了。对于民族论的观点提出挑战，并提出各区域在历史和文化方面具有重要意义，这一点一下就可以做到，可是要按照区域论的原则重建加拿大的历史和文学，那就是一项相当复杂的工作了。问题过去（现在依然）出在如何来下定义以及彼此间的相互交融方面：区域是什么，在各区域之间和区域与其作为组成部分的国家之间有着什么样的关系？

“区域”这一说法本身就含混得令人头痛，而且就大多数情况而言，规则也起不到分析它们带到概念中的含义的作用，因而，它所指的不过是加拿大某一区域的结构而已。尽管如此，人们还是可以从中辨别出历史和文学在给区域下定义时所使用的两种不甚明确的方法。它们依附在加拿大学术界两个久而不衰的主题上：外部环境的作用和都市——内地的联系。需要指出的是这种新的区域论尚未有一个清晰明确的区域概念。因此，不论是环境论还是都市——内地论均有一些严重的缺陷。

在加拿大的学术研究中，区域和区域文化的环境论渊远流长。按这种论点，区域的划分是以地域特点和气候等方面的相似之处为区别特征的，特有的地理构成使这些区域有别于其它区域。因而，自然法则将加拿大分成了大西洋，中部，草原，还有太平洋等区域。正是我们赋予这些区域的名称——“大西洋”“草原”——表明了把某一区域与一种显著的环境特征相联系这样一种方法具有影响力和普遍性。文化环境主义的一个要素一直相伴于这种对于区域问题的理解中。它认为外部环境特点和气候不仅规定了这一区域的形体，而且也说明了它的特征所在。一种共同的环境势必形成政治、社会和文化等方面的共同区别特征。

这种环境论的观点对文学批评惠以重色。亨利·克利塞尔这样写道："所有关于加拿大西部文学的探讨都必须从环境对思想产生的影响开始。"E·A·麦克考特也提出同样的观点："如果（区域文学）不能表现有限的特殊环境所产生的影响，那就不是区域文学了。"在加拿大，类似西部草原这样的区域文化，就像萨哈·冰克斯的诗歌一样，是从土地上喷涌而出的——正是萨斯喀彻温那片平坦的碱土孕育出了这平坦的碱性诗篇。

在划定加拿大整个的区域结构时，同样的环境要素也起着决定性的作用。加拿大外部特征的稳定性及其气候的相对恒久性也就意味着加拿大的区域结构也是稳定和恒久的。这些因素也同样说明了为什么作为一个国家的加拿大是这样明显的软弱。地域和气候创造并形成的强有力的各个区域，同样也成为民族一体化的障碍，因而在一个相对软弱的国家政权下面存在着很强大的区域特性。

有时一种文化价值观也随之产生。具有明显区域特征的强大的区域不光是具有实用性的东西，同时也是加拿大生活的鲜明特征。它们使我们有别于其它的社会形态；它们使我们接受这文化上的差异；它们也抑制了一个国家主义中央集权制的政府强加给所有的人一套"民族价值"的企图。曾有一度，这种反国家主义的剖析使得一位批评者主张在加拿大搞激进的区域化，将政治权力分划给城市及其周围地区。

遗憾的是这种区域和区域文化的环境论并未能为加拿大以区域为单位的重建打下一个令人满意的基础。有趣的是，曾有一些地理学者列出环境论中存在的某些问题及其人们对它们的批评，用以作为探索其它区域和区域文化模式的起

点。

区域这一概念在地理学中当然也具有重要的工具作用，因此也就产生了对于该概念的使用和滥用而出现的大量作品。一般说来，地理学者对于区域这一概念的使用有两种形式，第一种使用形式是大多数非地理工作者也能理解的：指一个具有类似特征的地区，相同点将这类区域放到了一起，又把它们与其它不具此类特点的区域分开来。以这种相似点为区别特征的区域被称为“形式”区域。第二种使用方式是将一系统内部在功能方面相互关联的成份组合到一起。这里相似之处不再是构成组织系统的决定因素：不同要素，只要在一组功能关系中可以有机地结合在一起，也属于同一区域。这类区域被称为“功能”区域。一片麦田是一个形式区域，一家农场则是一个功能区域。一条麦田带可构成一个横跨数个功能区域的区域；而一家包括麦田、草场、林地及其它的农场则形成一个横跨数个形式区域的区域。

这时再回头看区域划分问题上的环境/地形论，有一点就一目了然了：这一论点是建立在形式区域最基本的要素之上：划定区域的根据是地形特征和气候方面的相似之处。然而，地理学者们发现，这一水平上的形式区域适用的范围并不大。譬如说，地形上的相似之处并不一定带来相类似的社会和文化方面的构成。小雷福·华生在比较了加拿大和美国的西部毗邻地区——这两个地区具有类似的气候和地形条件——之后，告诫他的读者：

注意这种貌似有理的地理论点，即同样的环境将带来同样的反作用，从而形成相应的地理区域，

并不是这样。

文化和政治方面的要素重新安排了环境，这样一来“非自然”的国界事实上倒成了真正的疆界。

同样持有批评态度的约翰·沃尔肯廷甚至对于地形能否作为建立最简单的区域模式的基础这一点都表示怀疑。在他早期进行的深入加拿大西部的研究中，他就向人们展示了某一个由于地形原因而形成的似乎非常稳定的区域，其疆界和特点比较起另外一些非环境因素，诸如人们对技术之认识，使用及其自身水平等，其变化具有什么样的戏剧性。对于一个来自中西部的美国人来说，草原地区是美洲大荒漠向北部的延伸，而就是这片土地对于一个平原印第安人，一个皮毛商，或者是一个精于干旱地区农业又有一条铁路等着把他的粮食运到市场上去的蒙农尼特人来说，所意味着的东西差距就太大了。

这些剖析使人不能不怀疑那种所谓土地规定了区域的说法。根本就不存在“自然”的区域。只有按照一定的抽象标准，这片土地才有可能被划分成各种形式上的区域。地形上的相似之处是一组标准，这些标准形成了一定的区域结构。但这些标准所形成的不可能是唯一的形式区域，且不要说最重要的了。只有运用了其它的标准后方可形成不同类型而且更易于分析的形式区域。人可以根据社会阶层、民族构成、选举形式、思想形态来划分区域。上述每一种都可能占据一定的空间，不过这部分空间的地形则与该域的特点联系并不大。

通过使用划分形式区域的标准，人们可以找到一种解释

更大一些规模的区域所具有的特点的方法。这里人们可以拿来任何一个地区，对其内部多种形式区域的构成加以研究。例如，草原各省可根据作物生长、民族、政治（等等方面）来划分成各种区域。因而这一地区的“区域”特征并非它们所拥有的大体相同的外部环境所产生的作用的产物，相反，它属于将该地区所有形式区域加在一起的那种类型。

地域的形式概念也使人重新从多种不同的角度去考虑有关加拿大的区域本质这一问题。传统的环境决定论，由于依赖于一系列不变的地形和气候方面的因素，总是喜欢把历史看作运动的地理。大自然使得加拿大区域强大、国家羸弱，历史除了沿着地理铺设的道路前进之外几乎别无选择。然而，当人们通过形式而开始探索这一问题时，才发现了一种截然不同的区域组合结构，这也就使得人们走出了抽象标准为区域划定的路线而去研究标准自身的历史特点，尤其是一些标准所揭示的国家内部各强权及彼此间关系的特点。例如，在回顾了与西部草原相联系的三组标准——谷物的生产、民族的分布、政治上相抗衡的传统——之后，人们就可以轻而易举地得出结论：这三组标准充分证实了外来势力对这一区域特征的形式所产生的作用。西部的区域模式可能会使人强烈地感受到这一区域的向心力和共性，但这一模式也显示了国家运用交通、移民、经济政策来按照自己的雄心组建西部的力量和主动性。

当人们把视线由形式区域转向功能区域的时候，展现在面前的是一幅类似的加拿大区域结构的画面。这种类型的区域——包括都市区域和乡村区域——是根据一系列政治、社会、经济和行政等方面功能产生的联系而形成的。不同于形

式区域那样表现出特征的一贯性（依照某些特定的标准），功能性区域则倾向于融合多种多样的因素并常常跨越形式区域的疆界。一个例证就可清楚地表现出这种特质。多伦多和温哥华这两个城市和经济区域都远远地超出了它们作为都市中所应有的疆界。这些区域包括以城市为中心建立起来的交通和金融体系，因而也就辐射了依赖这些体系的矿山、森林和农场。其中西部（形式区域）粮食种植区域的一部分就同时也是多伦多区域（功能区域）的一个组成部分，而另一部分又是温哥华区域的组成部分。

按这种表述方式，人们马上就会看出这一功能区域的概念十分容易被镶入加拿大历史中的都市——内地论，这种论点被人们拿来与经济和社会发展中的中心市场理论联系起来。这样，加拿大组合成了一系列区域，这些区域把拥有资本的都市中心与主要待开发的内地连结到了一起。

这种探讨区域问题的方式有一大批步后尘者，尤其是在如何写加拿大西部历史的问题上，东部某一都市对西部内陆的开发，有关这样一个小主题的故事是人们所津津乐道的——垄断项目、运费、关税、自然资源使用的决定权等等。同时也应该注意到近来有关大西洋地区加拿大与加拿大国家政府之间关系的学术讨论中也强调中央政府将边远地区纳入经济区域的权力。这里出现了一个最初得益于国家一体化的经济政策，但后来当国家在二十世纪早期对经济结构进行合理化调整又“吃亏了”的地区。某一内陆地区（一个一体化的运费结构体）所支持的政策对另一地区的非工业化起了重要作用。这种功能剖析带来的推进作用看来是明显的。因为这种有力的国家政策无论在西部还是东部造就了一批将财富和

权力吸引到几个以都市为中心的区域。

这种都市——内地的方式为理解加拿大的区域问题提供了一条具有实用价值的途径，但这一途径也容易被人错用。而对于功能区域（上面提出的途径对这类区域具有不甚明显的依附性）特点更为准确的理解会有助于避免一些使对于加拿大的研究黯然失色而不是使之生辉的做法。首先，加拿大的都市——内地论的表现形式中有一种变化趋势（这已使安大略一头栽入低谷）——即变得象老式的环境/地形结构区域论那样僵化古板。功能性区域是要随着其内部要素的变化而变化的。这里决没有一成不变的结构。铁路、移民和小麦经济组成的旧西部大大地有别于钾盐和石油组成的新西部；因而任何人也不能把代表前者特征的区域间关系拿来套在后者上。

其次，对于功能区域特点更为清晰的理解可以避免在都市——内地的框架内左右摇摆于功能和形式两类区域间。例如，“草原区域”一般说来是指一个形式区域，这类区域在一系列方面具有分析作用。但当人们去分析多伦多与西部这一都市——内地的关系时，单独使用“草原区域”这一术语就会使人误解。按其本身含义，这儿应该是两个区域，而实际上只有一个。可以讨论这一区域内内地与腹地之间的关系。但是除非把它当成整个功能系统的一个组成部分来看，否则是不能把它算作内地的。

区别形式区域和功能区域还将使区域这一概念在加拿大历史中起着更大的分析作用。例如，这种区别会有助于理解当代的一些区域问题，也有助于明辨一些解决加拿大地方主义“危机”的尝试。关于分离主义与魁北克的问题就属于这

一类。这里（至少）涉及了两类区域。魁北克是一个建立在省级政府行政和司法职能机构基础之上的功能区域。它可下属任何数量的形式区域。而讲法语的加拿大则是一个以民族和文化为基础的形式区域。这两类区域不属于同一范畴，如果有人试图使中间的一个适合另外一个的话，那显然是要出现问题的。有趣的还在于分离主义的逻辑始终是围绕形式区域作文章——一个民族应建立在相同语言和文字的基础之上——而集权主义的逻辑则以功能区域为靠山的——在一系列国际和国内的社会和经济系统中，魁北克该被摆在什么样的位置上呢？

曾有一项解决魁北克和其它区域问题的方案提出政治和经济方面的权力应当下放给各省，这样地方权力就可以自行解决这些区域方面的问题了。然而这一方案也没有顾及到功能区域跨越了形式区域这一点。如果人们真正按照功能的模式来处理问题，那么事实将证明权力省有化这一建议实在令人怀疑。首先，没有任何明显的理由来说明以省为单位的区域最具备解决当前社会和经济问题的能力。譬如，加拿大经济委员会最近围绕城市劳动市场讨论了这些问题。这些问题本该由省一级来裁定，“可与此相矛盾的是，各省好象并不具备经济区域应有的最佳条件。”就功能而言，不论是城市还是国家倒是更有理由提出为自己增加权力。除此而外，权力省管化的主张破坏了功能经济区域，因为它把这些区域置于与之相抗衡（现在则更有权力）的行政机构管辖之下。其结果很有可能是使目前经济区域内业已存在的经济发展不平衡的加剧合法化，而运用国家权力来理顺经济区域的整个布局这样一种可能性当然也就变得愈加遥远了。

把加拿大历史中关于区域概念问题的探讨归纳起来，大致可以这样表述：在试图分析加拿大的区域特点时，加拿大的学者们分别投入两大阵营。一方强调环境（特别是地貌和气候）的作用，提出了一种基本的，但不甚实用的，经济区域形式。另一方提出了都市——内地的论点，提出了一种尚未为世人所接受的功能区域模式。一方面，二者都为进一步的大量工作奠定了基础，但另一方面也带来了一定程度的混淆，特别是当涉及到加拿大国家内部各区域之间关系的时候。然而，形式区域和功能区域的区分既可提供一条解决部分混淆的途径，也有助于使区域这一概念成为加拿大历史中更具分析作用的构件。

在加拿大的文学批评中，人们同样注意，在区域形式过程中也存在着环境作用的充斥，同样也有人试图强调区域体系内部的冲突。前者提供了滥用简单化形式主义的又一例证，而后者在一定程度上讲则是加拿大历史中都市——内地论的文学变化形式。

同时也有必要强调一下，文学是通过一组截然不同的问题来问津区域问题的。正如人们所料想的那样，批评家们关注最多的是文化而不是社会方面的问题，是区域的共性而不是区域的政治和经济发展。他们也涉及区域文学在抽象水平上本质这一问题：一种文学区别于其它种类文学的特征是什么？（在讨论历史方面的问题时就无人问及这类问题）这些差别也对区域概念在这一方面的发展途径产生了影响。

最初解释区域性文学的尝试所强调的是某一特定的外部环境是怎样对一个地区的作品特点产生影响的。正如我们所

知道的那样，这一方式具有大批的追随者，而且对区域文学的本质和区域作家的特点作过一番明确的解释。区域文学的内容具有地方特色，区域文学形式是现实主义的，区域文学运用地方素材准确地描写地方环境。另外，地方环境这一不可抗拒的力量使得区域作家扮演着一个极其被动的角色，其表现形式是，一个作家的任务仅仅就是反映出业已存在的地方文化特征。

从实用性这一层次来看，这种给区域文学下定义的方式是很有局限性的。一批自称是区域作家的人并未把自己锁在与当地某一环境有关的素材之中；另一批作者在使用写作形式方面也是颇具试验精神的。而从一个更接近理论化的层次来看，这种定义方式也出现了问题，这些问题在历史学家试图将某一区域的典型特征归结成外部景致时也曾出现过。如果假设文学作品的各个构成部分均起源于外部环境的话，那么批评家们也要假设一位作家运用文字的形式也可以在外部环境中找出答案。然而，文学上的范畴，就如同地图上面的各种线一样，属于抽象概念。人们为了达到自己的艺术表现这一目的而赋予它们命令和各种意义。它们不可能起源于土地本身。在理论层次对于文学区域这一概念的探讨又引入了形式、神话和共性等问题。

对于区域文学和区域文化的探讨还有一种截然不同的方式。这种方式是在文学和文化的某种主要冲突中来认识区域文学作品的，因而也可以说是区域问题上都市——内地论在文学方面的一个变体形式。正如加拿大历史方面的都市——内地论一样，这种探讨方式避开了外部环境论的简单化带来的许多问题，但是这种新的方式也有缺乏精确度的缺点，特

别是在把冲突带入准备加入分析的素材中时所采用的方法这类问题上。

这一派的中心人物要算狄克·哈里森，埃里和安·曼德尔和W·H·纽了。他们通过研究内容与形式的关系这种方式来分析区域的文学作品。一方面，有一系列为文学提供素材的生活内容（如事件、故事、地方、还有人等等）；另一方面，有一系列供作家编织解释那些生活内容的传统写作形式。前者是一个地区所特有的，因而人们也就可以把它设想为这一地区所有区别性特征（即广义上的环境）的总和；而后者则是引进的。传统的文学形式是一个文学体系的一个组成部分，该体系力图囊括所有的作品；可这些形式所讲述的却又是一个当地人看来并不真实的故事。这种内容与形式之间的冲突——一种试图把当地的内容注入外来的文学框架而引起的冲突——从而成了区域文学的特征。区域作家们既表现了这种冲突，同时也试图通过某种方式解决它。

这样，区域文学就有了两个基本内容：把焦点放在某一特有生活经历上（不管是真实还是虚构的），试验各种讲述该生活经历的方法。前者是自身的而且常常是自传性质的，而后者从探讨地方文学素材与各种文学体裁和常规的关系这种意义上说是具有文学性质的。

这种对待区域问题的方式从文化的意义上讲改变作者在塑造区域特点时的位置，作家不再是仅仅反映他们所写的那个区域，现在他们也参与创造这一区域了。艺术与区域特征已紧密地联系在一起。区域内的作家把某一地方的文化素材拿来，再把它改装成这一区域人都认为是他们自己所拥有的一组神话。而没有这组神话，文化意义上的区域就不会存

在。历史、经济和社会方面的标准也许已经具备，但只有在艺术上得到了认可，一个区域才算真正获得独立生存的权力。罗伯特·克洛耶奇解释说："从一定意义上讲，只有当有人讲我们的故事的时候，我们才算获得了一席之地。虚构的故事使我们成了真实的存在。"狄克·哈里森也认为草原作家为一个"无名乡村"命了名。

在国家主义时期曾作为几个持不同意见者之一的W·L·莫尔顿也几乎是用同样的方式描述了历史学家与区域之间的关系。莫尔顿对加拿大历史上的劳伦斯起源之说提出质疑，因为该说法将西部置于从属东部的位置上。劳伦斯主义的观点并未视西部而不见——这并非问题之所在——但它却把西部看作是一场东部剧在遥远的地方分设的又一舞台。它企图把西部所固有的生活硬塞进一个不能对它作出正确估价的模式中去。对于莫尔顿著作中的这种区域冲突问题，卡尔·博格已经作了十分简洁明了的概括。他坚持认为莫尔顿将自己的大部分生涯都献给了按自己的方式来解释西部的历史：他力图消除他心中存在的一些差距，这些差距产生于他所了解的地方环境与他从各种不同的文化中取来交融而成的"不真实"的世界这二者之间。他所著《曼尼托尼：一部历史》就源于这种冲突，有人认为这是加拿大有关区域问题的史学著作中最佳的范例。

这种对于区域文化和区域历史的解释有许多值得称道之处。它用重视生活经历与表现形式之间的冲突这样一种动态方法取代了环境主义论那种单一要素的古板僵硬模式。区域文学中的乡土论面对的是各种各样的文学形式，随之产生的冲突进而带来一种有益于创造文化区域的新型文学形式。区

域变得颇具艺术色彩。这种观点有一种令人赏心悦目的对称美，并且提供了一条可以使社会研究、文学和文化等方面的诸种因素在区域内交融的途径。但同时这种观点的某些潜在意义没有得到应有的发掘。

生活内容与表现形式之间的冲突不只局限于一般被人们看作文学区域的范围之内。只要粗略看一下加拿大的文学和艺术就可以发现，这种冲突贯穿于整个加拿大文化之中。人们可以追溯一下这种冲突，看看几位最早期加拿大作家和艺术家的作品中关于真正的艺术形式的探索。苏姗娜·穆狄自然遇到过这一问题，保罗·凯恩的作品中素描的直观与完成后的作品里显现的沙龙气质形成的对比也反映了同样的冲突。象劳伦·哈利斯和哈罗德·印狄斯这样两个迥然有别的作家也同样要摒弃异族语言模式以便找到一种真正体现他们所要表达的内容中所具有的特殊气质这样一种艺术风格。大概也就是这一主题的力量让W.H.纽按同样的区别方式对加拿大文学从整体上进行了一番剖析。“东部”代表着已知、有序和写实，而“西部”代表的则是未知、无序和虚构。加拿大文学作品的标志就是存在于连接两个极端，给无形以形体，让理性的力量伸展，“让西部讲话”等方面的冲突。

这种冲突的反复出现也许会使人对于这种认识区域文学和区域文化的方法所具有的效能提出疑问，如果草原文学作品所赖以充实的这种冲突出现在加拿大几乎所有的文学作品中，那么草原就将丧失使之有别于其它类型文学的那些特征。也许人们可以说所有的作品都是区域性的——这样一来一切对区域文学的使用都会被升至玄学平原的至高点。不过，这种冲突的反复出现也说明了文化层次所表现的区域和

区域主义手法是多么的复杂，而且它并不是要找出一条抵制这种方法的理由，而是要说明研究一些能解释这些冲突为什么反复出现的社会学和文化方面要素的必要性。一位来自多伦多——作为这种冲突似乎已经失去市场的唯一一个都市中心——的诗人作家所作的评论为这种分析提供了一个起点。

丹尼斯·李也表达了曼德尔和哈里森曾拿来与草原作家联系在一起的那种痛苦之情。在一篇富有感染力的自传和评论混合体作品中，他写道，由于他拥有的文字已不能负载他自己的生活节奏，他不得不息声文坛。最发人深思的恰恰就是李对于这种缄默的解释。他认为，技术、实利主义还有发展（对于李来说这是美国化的过程）已经破坏了生活经历与语言之间的平衡关系。这种发展已经把地方所固有的被李称为“节拍”的节奏与艺术家用来表现该节奏的形式和文字分离开去，简而言之，一种复杂的社会和文化发展已打破了内容与形式之间的均衡态式，而且所产生的断裂又形成了另一个新的文化区域——李称之为“殖民化空间”。

李的这种说法，虽有个人见解和空谈之嫌，但至少在文学和文化区域这一概念中增加了两条重要的内容。因为指出了生活经历与再现生活经历的方式之间的冲突紧系某一特定的历史环境，李从而强调了文化区域的社会学规模和研究在这种社会条件下的变化是怎样对文化区域的扩大和缩减产生影响的。只要有时间、历史、社会和文化方面的力量都可能创造或毁掉区域。

概括地说，文化方面的区域并不是处于静止状态的。正如有人对区域环境的静态表述方式提出了质疑一样，人们不禁也要对把“草原文化”“大西洋文化”这样一些术语作为

一成不变的现象加以使用提出疑问。事实上，对于区域文化产生更多限制的是时间而不是空间。新的西部文化论是一定要有别于旧的西部文化区域论的观点；同样，对于西部（还有魁北克）来说，现在文化区域问题恐怕不是缺乏共性或缺乏可供讲述的故事，而是摒弃那些曾一度被人们广泛接受的旧共性或旧故事的必要性问题，穆狄·凯恩和哈利斯的作品表现了那个时代的文化区域。就是从这种意义上来说，区域艺术可以被称为疆界或边界艺术。

对于加拿大区域问题的研究中任何进行分析的尝试都应考虑到复杂性和变化性两点。一张加拿大文化区域的示意图会是很复杂的，而若是再加上有关目前加拿大社会、经济、政治和行政区域等方面的内容就会使这张图变得更为错综纷繁了。这一结果恐怕距旧的环境/地形说相去甚远。随着社会和文化的力量对其疆界的更迭，它还将产生多方面的而且是持久的变化。将加拿大研究中对于区域的各个层次的分析加以交融，这一工作路且漫漫。不过至关重要的是，这种综合的表述方式可以使社会与艺术方面的因素（历史和文学）融合到一起，从而为表现加拿大的区域特征提供一条复杂的并具有分析作用的途径。

在同一个大陆上

〔加〕诺斯若普·弗雷 著
文 涛 译

所有加拿大人实际上都有朋友或亲戚在美国，并都曾在美国度过不少时光。因此一般认为，在这两个国家中，至少是说英语的加拿大人被提到时，不能不和美国人并论齐观。我一直持有这种看法，直到去英国学了几年后才认识到两者之间存在着差别，但又感到这种差别很难用语言表达出来。由于我们的文明是用语言维系的，因此我们易于认为凡是不能用语言表达的东西便都是不真实的。后来，我开始了教学生涯，曾在几所美国大学里短期任教。我的美国学生常常问我，是否发现教他们与在多伦多教加拿大学生有很大区别。他们总以为我会回答“否”，但我的回答却是“是的”。这里或许有些能够说得出来的东西。美国学生所处的环境使他们自幼便认为自己是一个世界强国的公民，而加拿大学生却自幼便习惯于认为自己的祖国在国际上的地位不明确，它的过去充满困惑，而未来也令人不安。十有九次我的美国学生和加拿大学生的回答是相同的。另外的十分之一则使我感到自己是在异国他乡，不知道下一步应该怎样。这种感觉想必十分类似一个丹麦人在法国，或一个芬兰人在俄国，或再往

小里说，一个威尔士人在英格兰的情况。在本文中我要做的便是试图较为精确地为这种相同和差别限定一个范围。美加两国历史和地理极为不同，使得反映它们的文化也必然有别。

先说地理上的差别。几年前当我在书店里第一次看到赫伯特·马求斯所著《一度空间的人》一书时，脑中却出现了毫不相干的反应："如果他生活在一个一度空间的国家里，不知道会说些什么。"加拿大大部分历史上的领土就象智利那样是窄窄的一条，只不过更长一些，更零散一些。在美国，历史版图是以南北为轴，逐渐向西部边疆展开的。它穿过山脉、河流、草原、直到太平洋。加拿大则仅是沿圣劳伦斯河上溯五大湖东西走向孤零零惊人的一条。它经过草原，穿越洛基山脉到达西海岸。想想从英国乘船到达美国和到达加拿大时不同的感觉吧。美国的海岸线相当规整，岛屿相对较少，只在哈得逊河口有一些。这令人想起多年来关于哥伦布发现美洲的评论："他怎么能够漏过它？"人们越过拜耳海峡到达圣劳伦斯海湾进入加拿大，沿海是加拿大的五个省，有着数不清的岛屿，眺望远处是那神秘的本土。但眼前却只能看见海与天空。然后沿圣劳伦斯河水路而行，这河本身也只不过是发源于洛基山脉的众多河流和湖泊形成的长链的末端。美国以正面迎着欧洲客人，而加拿大却是包围着他，困住他，或者过去曾是这样，一直等到发明了飞机。

在美国，想象得出，西部边疆是个一望无际的开阔地带。而在加拿大，无论是哪一方，边疆都只是一条封闭的边界线。整个加拿大各部分都被它的地形阻隔开了：洛基山脉隔断了不列颠哥伦比亚和草原，北部安大略的广阔内地又把

草原和东部诸省隔开，魁北克被美国的缅因州将其与沿海诸省隔开，而沿海诸省则与纽芬兰隔海相望。三十年前，休治·麦克伦南曾引用黎尔克的词语《两地孤栖》为名写了一部小说描述蒙特利尔英裔人与法裔人互相隔绝的状况。但我们在加拿大到处都能发现无尽的片片孤栖之地。加拿大各个部分都有强烈的分离主义情绪，因为它的各个部分事实上都是分隔开的。在这些分隔部分的后面是寂静的北方。那里满布着巨大河流、湖泊和岛屿。由北向南纵贯全国中部的密西西比河是美国边疆的象征，也是这个国家稳步进入日落之处的象征，而在象是地球终极之处缓缓注入北冰洋的加拿大最大河流麦肯齐河在加拿大人的意识中却是“未知之地”的象征，或者是鲁伯特·布鲁克所称的加拿大景色中“不可攫取的童贞”，或者，如英国游客温丹·刘易斯所说的那样：“这片令人恐怖的空旷地带会在心理上以及文化上继续支配这个国家。”

观察加拿大和美国这两个如此紧密相关的国家，没有什么独特的不同之处。我们说不出加拿大有什么东西是在它边界以南所没有的。有区别的只是强调点和程度上的不同。在美国，铁路的勘察和建设在国家的发展上自然地具有极其重要的地位，在加拿大则更是受到注意。1867年的联邦就依赖连接两大洋的铁路之建设。为了使太平洋铁路公司完全在加拿大的控制之下的政治需要，意味着铁路建设面对难以想象的自然障碍。虽然当时这个公司仍然是私人企业，但建立全国交通系统的巨大困难意味着加拿大不久就将有国有化的铁路、广播、电影、航空以及为解决入不敷出所做的财政努力。加拿大的文化反映了这些令人关注的事物。第一个开发

浪潮主要是宗教的和经济的，由传教士、采运货物者和毛皮商人以及为他们利益工作的开发者们进行。第二个浪潮是科学技术的，是铁路建设和地质勘察的年代。第三个浪潮是文化的，画家为其前锋，来自19世纪最早的旅行和军事艺术家。他们是克里格夫、保罗·凯恩，托马斯·戴维斯到三十年前的七人画派及其同代人。

在绘画、电影，甚至文学中用艺术手法表现事实的强烈兴趣是加拿大文化中一个显明的特色。它创作的依据是早期探险家和传教士、耶稣会教中人士的传说和哈得逊海湾公司的记载。然而是绘画格外表现了这种兴趣。绘画，这始自旧石器时代洞穴深处的艺术，从来都能表现某些尚未问世的事物，在黑暗中使大自然映出色彩。这最后一个用语是詹姆士·瑞尼所写加拿大一部话剧的名字。绘画在创作上率先使非人世界具有人性。在人口稀少的国家里，则搏击那些默默无语拒绝接受人性的相异事物。

热衷于描绘风景是1930年以前加拿大绘画的主要特征。甚至在那以后及更为抽象派的画家，如里奥佩拉的作品中，我感到仍可从画面的潜意识中感受到顽固的风景画基础。这种探索及率先尝试在汤姆·汤姆生、埃米里·卡尔以及七人画派的作品中表现得最为明显。看他们的作品时，我们大部分时间犹如置身于有指路记号和独木舟的加拿大。画家在我们面前展现出林间空地、弯曲的河流、错落的远山。表现主义与野兽派技巧的运用，那彼此反衬的颜色间的强烈对比勾画出一个人所难以想象的、色彩斑烂、交错纷呈的自然世界。从历史观点看，是出现了一种远较仅仅凝视“庄严的土地”（J·E·H·麦克唐纳一幅名作的题名）更为邪恶的成

分。正如在人口密集的国家里，如英国，考古学的挖掘工作总要急急赶在推土机之前一步那样，大自然中这些雪景、岩石、红盐肤及枫树等等纯朴之美的珍贵记录就象在文明还未到来，还未来及把这些景色变成又一个垃圾场时，被追逐的逃难者匆匆草就的画稿。

这一时期的文学成就不象绘画那样好，因为文学创作的长期性往往使它易于过分注重辞藻以致言不由衷。象查尔斯·G·D·罗伯茨所写的：

醒来吧，我的祖国，
伟大的时钟已敲响，
只因为有了变化
在这昏暗模糊的大地上。
从兰冰覆盖的海湾，
从险峻的劳伦先山岗，
到巨峰耸立的西方边界，
一个深沉的声音在回荡……

《加拿大联邦颂》

我之所以引用这段诗是因为它典型地表现了是什么使得一百年前众多的诗歌不成熟并具有殖民性质。在这首诗中，诗人不是在表白他的感情，而只是写出了他认为应该具有的感情。产生这种诗歌上言不由衷的原因就是对远方景色的眺望只能在地图上进行。在其他诗歌中，这种辞藻运用成为教诲式的，象布里斯·卡曼对艰辛生活的勉强赞颂那样。在这一时期，没有其他诗人能象汤姆生和埃米里·卡尔那样给我们

以内在斗争精神了。只有一个作家，就是年方37岁便默默无闻死去的伊莎贝拉·克劳弗的作品中有些闪光之作。直到英裔加拿大诗人E·J·普赖特，才表达出了加拿大生活中这种真实的离心性而且直线型的节奏感。他的主题总是极其密切地与这种节奏相关：耶稣会传教士的受难，铁路建设以及捕鲸和船舶失事的故事。这些故事使人产生如同身处受围攻的要塞中那样一种危急之感。

我一直在谈加拿大创作思想的一个方向。这是沿劳伦先东西走向并在感情上响应“从海到海”这一民族箴言的方向。它既是浪漫主义的，又是保守主义的走向。说它浪漫是因为它寻求新颖和未知；说它保守是因为它的原动力在欧洲。围绕横贯大陆的铁路形成的联邦是环球交通长链的一部分。这条长链自伦敦开始，把日不落帝国的各个部分连接在一起。但随着加拿大居民点的发展，更为纵向的南北意识也有了增长。这种观点着眼于同美国，而不是同不列颠帝国的联系，并且倾向于认为加拿大是美国向北的延伸。本世纪20年代我在沿海诸省长大，当时那里对联邦有一种强烈的政治上的忠诚，但同时还有一种更强烈的意识认为波士顿是我们真正的首都，而沿海诸省则是新英格兰或称做“波士顿诸州”的边疆。至少，在19世纪，自由党反映了这种南北向的北美洲看法，而保守党则反映了劳伦先观点。

又正是绘画给了我们清晰的这种对比感。如果我们从七人画派转向魁北克风景画家，毛里斯·考伦、苏泽·柯特、克莱伦斯·盖农以及莫瑞斯在加拿大画的极少数作品，我们就会感受到一个轮廓更为纤弱、更为娇柔的世界，有生活在画中的感觉。画家的目光较为局限，但同时更为细腻。景色

从人的眼中向后退去，但并不是消失于无形。魁北克是加拿大唯一的移民最早、因而能出现可称之为创作上的吸收力的地区。E·J·普赖特对那些回避社会问题而只热衷于轻松的自我陶醉的诗歌颇多非议。他把这种诗歌形象地比喻为“静物画”。在他使用这个字眼时，或许是有些会惊动自然界的古怪的恐惧。这种恐惧对于加拿大发展史上那一时期来说是很典型的。意味深长的是，首先，早期最好的静物画家奥吉阿斯·列达克就住在魁北克，并死在那里；其次，静物画的观点是想象完全围绕着物体，它的出现较七人画派要晚，始于戴维·迈恩，然后是更西部的莱莫因·费泽罗。

在这个发展过程中逐渐显示出的一个事实是：文化发展的方向和节奏不同于政治和经济。在政治和经济上，历史潮流是趋向进一步的联合，这里联合的意思包含一致。技术是这种发展最富表现力的一个方面。人们不可能在喷气式飞机一起飞就期望在飞机着陆之处有一种截然不同的生活方式。但文化却有些不同之处，有着某种日益需要最根本的东西，要求地域范围小，局部性强的东西。美国的五十个州本身不是一个实体。它们是为文化发展的丰富多彩提供社会背景的政治和经济实体。我们为了方便说美国文化，其实文化的真正内容通常却是更象密西西比，或新英格兰，或芝加哥，或流亡巴黎的一个小组那样一些东西。即使在小得多的英国，托马斯·哈代把它主要局限为“威塞克斯”，迪伦·汤姆斯局限为与威尔士，D·H·劳伦斯则局限为中部诸郡。同样在加拿大，随着国家的成熟，作品中却越来越多地出现了作者熟悉的局部地区。

这一事实尤其使法裔加拿大作家具有相当优势。法裔加

拿大诗人和小说作者明白他们是在为一种独处于其他语言环境中的语言说话，因此他们毋须怀疑自己的社会作用或在这种形势下作为一个作家的重要性。堪与他们匹敌的竞争者只有欧洲的法国，可他们是生活在一个大有区别的社会环境中。英裔加拿大作家则不具备这种优势。英属加拿大的永久性身分问题已经纠葛了有一个世纪。第二次世界大战之后不久，法属加拿大开始了所谓的无声的革命，认识到自己既属于它本身，又属于现代世界，这使它摆脱了过去长期束缚它文化生活的那些孤立性质。我认为正是对法国人这种自我明确行为的反应促进了1960年后英裔加拿大文化突然而有戏剧性的出现。从那时起，文化，特别是文学和绘画有了惊人的急剧发展，产生了一种常常称之为文化民族主义的心态。

这是一个极易引起误解的用语，有两个原因：首先，民族主义有点意味着侵略，象19世纪急于看到下一次战争的好战分子，或20世纪第三世界的革命家那样，但文化本身只是寻求它自己的，而不是敌人的存在，敌意只能使它自己混乱。其次，当代加拿大文化，作为一种文化，不是一个国家性的，而是许多地区性的。在不列颠哥伦比亚发生的事情，大大不同于在新布伦斯维克或安大略所发生的。我们甚至还可发现日益增长的分散现象。蒙特利尔之所以成为如此活跃的文化中心，一个原因就是存在着许许多多各有不同错综复杂问题和内在矛盾冲突的蒙特利尔。另外，加拿大作家和艺术家虽然可能需要某种保护，但文化作品是输出产品。比如，当我们观察上个世纪来自爱尔兰的文学时，就可以明白，文化就像粮食和酒一样，它产自某一地区，但并不一定只在当地消耗。

从政治、经济、技术上看，世界正在联合。加拿大处于美国的势力范围，并在可预见的将来仍会是如此。加拿大人即使想抵抗也抵抗不了，而且也没有多少人想抵抗。但在文化上，两国则应各有各的表现形式。文化表现的方法用毛泽东的话来说就是百花齐放。当文化发展受到经济或技术发展的羁绊时就出现问题了。在这个大陆上就产生了主要是广告和大众传播媒体所散布的次文化。它在我们生活中所起的影响在美国国内外常被称做美国影响。十年前，在联邦时期的百年间，加拿大曾流行过一个令人心酸的小笑话讽刺加拿大所受到的影响是英国的政治制度，美国的经济扶持再加上法国的文化。而在一百年后，我们拥有的却是法国的政体，英国的经济扶持和美国的文化。然而，这种不具作者姓名，粗制滥造的次文化之所以能是美国的，只因为美国是世界上工业最发达的社会。它对于真正美国文化的影响也象在别处的影响一样十分有害。它的主要特征也像日本的，或德国的，或俄国的文化成为美国文化时一样。

反过来，当政治或经济发展受到文化发展的羁绊时也有问题，就象魁北克发生的分裂主义运动那样。说分裂是不可避免的并把它与美国革命相比是M·拉维克兜售的货色。在我看来，无论就其对法国的新殖民主义态度，还是对魁北克以外的法裔加拿大人的傲慢态度来说，它都是反历史的倒退运动。至于同美国的相似，长期重要之处不是从不列颠分离出去，而是大团结的原则，即各殖民地必须从政治上和经济上联合起来，尽管在文化上，麻萨诸塞不该迥异于弗吉尼亚是没有道理的。魁北克的分裂主义是一种知识分子运动，它控制了传播工具达数年之久。它用“联邦等于奴役，分离就

是自由”这样一个动人的简单概念回避了经济问题。作为一种知识分子运动，即使是革命的，也只可止于纯象征性的分离。超过了这一点，魁北克文化中不论何种特有的东西便会首先丧失。

这也使我想到了与美国的另一个构成条件上的区别，即历史上的区别。加拿大历史模式几乎与美国的正好相反。美国在18世纪进行了反对欧洲强国的独立战争，一个世纪后又在本土进行了内战。而加拿大于18世纪在本土进行了欧洲强国之间的争夺战，19世纪又发生了反对美国伙伴的独立运动。这个运动始自1775年的入侵，继续到1812年的战争。这次战争很难说是对不列颠之战，而在很多方面都可说是加拿大的独立战争。我发现美国人虽然知道对华盛顿的进攻和新奥尔良之战，却很不了解这次战争涉及加拿大，更不清楚对华盛顿的进攻是对火烧当今称之为多伦多之地的报复行为了。整个19世纪，直到联邦时期及那以后，一直存在着对美国侵略性扩张的愤懑情绪，表现如对非尼安会的袭击及边界争端。联邦本身完成了美国侵略所开始的事情：使加拿大人意识到美国边界以北有一个实体，这个实体只有通过某种政治联合才能实现其真正的存在。

历史进程的另一个对比尤为重要。美国在18世纪下半叶完成统一大业，成为一个国家。那是华盛顿、亚当斯、杰弗逊和富兰克林的时代。美国是现今世界上最年长的国家，就是说，没有哪一个国家能持续这么长时间而很少发生社会变革。它的执政党是世界上最老的执政党，美国国旗是世界上最老的国旗之一。加拿大则相反，它没有18世纪。它由17世纪时法属加拿大的扩张开始，又从美国革命后失败的托利党

人涌入安大略和沿海诸省开始，从巴罗克时代直接进入浪漫主义扩张时代，但从未达到过美国所达到的那种自我明确的时刻。

夸大加拿大与英国的联系是极大的错误，即使是对19世纪的联系也是如此。当时确有很多人表面上是忠诚的，或至少做过不少忠诚的表白，但也存在有很大的愤恨情绪，并且感到如果殖民地的人们能够象美国人一样代表一个独立国家的话，他们在伦敦会更加受到尊敬。几年前，魁北克出现了一本书，名为《美洲的白种黑奴》，是描述法裔加拿大人的，表现了魁北克那强烈的分裂主义情绪。然而这一比喻在一个多世纪以前就曾被新斯科夏半岛的极端保守主义者哈里伯顿用过了。他通过书中人物山姆·斯里克之口说："一个殖民地的居民和一个解放了的黑奴除了肤色之外没有任何不同，他们都有理论上的权利，但都没有权力实施它。"

如果我们不是把加拿大看成英属北美洲，而是把它看成美国革命时期托利党为反对革命胜利而建起的国家，从而在一定意义上形成对美国的补充，我们就会更清楚地认识加拿大。这可能听起来象是以英语为本的加拿大历史观，不过我也不清楚是否如此。英国占领不久，便发生了带有强烈反教权倾向的法国革命，但一直到大约三十年前，教会仍然在思想上主宰着魁北克。教会丝毫也不想要革命和它支持的任何东西。魁北克仍然悬挂革命前的百合花旗。从教会的观点看，美国革命实际上与法国革命没有什么区别。但除了教会的影响外，法属加拿大有极佳的和眼光远大的理由接受保守的生活方式。这种生活方式的中心思想从18世纪的魁北克法案到19世纪的联邦时期一直是：英语社会和法语社会在保证

各自文化完整的基础上联合起来。

从历史上说，托利党支持王室和国教的至高权力，支持与土地紧密相关的社会。英国和加拿大的保守党人都称做托利党人（Tory），但真正的托利党却是在保守党之前。他们只依靠国内经济和个人对工人阶级的关系，而这种关系已被工业革命破坏了。整个19世纪，加拿大人对美国思想的反对来自左的和右的一样多。1841年，一个作家说："美国是一个多民族的混合体。英国感情、和英国的联系在与贵族财富，奴隶制度以及宗教偏见搅和在一起的关于自由平等的大量模糊观念面前崩溃了。"我引用这段话并不是因为它深刻，而是因为它平凡。我们注意到作家所厌恶的不仅仅是美国的民主，而且还有美国的寡头政治以及财富和机会的不平等。这就无怪乎有那么多的加拿大知识分子，包括英裔和法裔，成为各种形式的极端托利党人了。其中之一，也是一个最有才能的加拿大问题评论家乔治·格兰特在《一个国家的哀殇》即将结尾时说：

"我们时代的保守主义做不到的事情也是加拿大做不到的。作为加拿大人，我们做了一个荒谬的尝试，企图在进步的时代，在我们与世界上最富活力的国家共存的大陆上建立一个保守主义的国家，这是当代历史潮流不能接受的。"

加拿大做为一种未能冲破技术世界重压的不切实际的失败文化，在我们否定它之前，值得一问的是：在托利党这种对王室、教会以及土地的忠诚中，有些什么可以用20世纪70年代的语言表达的呢？人类思想有一种非凡的应变能力。很多原来已经过时的或荒谬的东西可能在以后以完全不同的面貌重新出现。比如，加拿大从未确立过任何教会权力，但国

家和教会之间一直有很密切的关系，特别在教育方面，给了加拿大文化以显明的宗教色彩。又如，用女王这个人做象征代替非人的国旗做象征可能有利。国旗是加拿大最近才有的，如果还没有，也不会想要它。但我以为这里还有所不同，我举一个例子来说明这一点。当我1929年第一次到多伦多时，那里是清一色的英格兰和苏格兰人的城镇，由奥林其派统治着。那里的自鸣得意、势利眼及枯燥乏味的风气受到加拿大其他地方人们的极力嘲笑。饭店和旅馆里的饭菜质量很差，就象所有正统的盎格鲁·撒克逊社会一样。战后，多伦多接纳了几乎占其人口四分之一的移民。庞大的希腊人、意大利人、葡萄牙人、中欧人及西印度人的社会发展起来了。公共场所的饮食有了显著改善。更重要的是，看来这些民族在这个极少暴力行为和紧张关系的更大社会中全都各得其所，各自保存着自身文化的特点，而又成为整体文化的一部分。我总觉得这种不存在“熔炉”那样需要协调努力，毫不紧张的对少数民族的吸收与女王所象征的东西有关，与国家元首和政府首脑分离有关。由于加拿大是两个民族建立起来的，没有人能知道什么是百分之百的加拿大人，因此分散节奏得以发展，而这种分散对文化来说是极其重要的。

更为重要的是加拿大人与土地紧密相系的意识。我们欣赏加拿大文学与绘画时，常常都感到置身于大自然中，甚至最成熟的加拿大艺术家也很难在自己的创作中排除颇为原始的和古老的东西。这种意识不是对土地的占有，精确些说，是绝无占有意识，而只是一种感情，认为这里的大自然被人类污染了，囚禁了，对其施行了暴力却从来不曾真正在其中生活过。

加拿大没有象美国那样沉重的对红色和黑色人种的负罪感。法国人对待印第安人的行为比英国人或西班牙人要好得多。即便如此，却也没什么可值得骄傲的。比如，在纽芬兰，一个温和善良、从不惹事生非的民族，贝欧萨克族，就象蚊子一般被随随便便地消灭了。但加拿大主要的罪恶看来是对大自然的掠夺。加拿大文学对动物的死亡似有异乎寻常的共鸣。仿佛那些为加拿大毛皮生意做出牺牲的兽类在陷阱中及受残害时的嚎叫仍然回响在我们脑海之中。托利党一个最愚蠢的崇拜偶像——猎物纪念品——在加拿大创作中似乎起着与众不同的作用。

17世纪，两国的侵略者带来了笛卡儿的自我意识，即认为人是认识的主体，因为人有意识而完全不同于自然界一切别的事物。哲学家经过很长时间才认识到以自我为中心的意识首先是死亡的意识，而诗人们却总是知道这一点。甚至我提到过的19世纪那些注重辞藻的诗人所写的最好诗篇就是表达他们对死者的哀悼、乡愁及其他近乎死亡感的心境的。叙事诗作者则给我们讲述河中放木排时，冰河上以及猎人和猎物搏斗时死亡的故事。这当然不仅限于加拿大，人们会想到惠特曼也曾写过一些有关死亡的优秀诗篇和关于民主的败笔之作。但在加拿大，它大部分严肃的文学作品，特别是诗歌，所具有的忧郁情调是太强烈了。

1948年，魁北克以保罗-埃米尔·鲍杜阿为首的一些艺术家拟定了一个名为“拒绝世界”的超现实主义宣言。我认为这是加拿大文化上一个极其重要的突破。倒不是指它的内容，因为内容是相当幼稚和糊涂的，而是因为它是一个标志，说明有意识的思想和无意识的自然之间那种古老的对立

被破坏了。在鲍杜阿看来，人的思想中不仅包含“我”和“自我”，而且也包含“它”。这个“它”就是他感到需要表达的东西。在较近期的绘画中，在阿莱克斯·考维尔和克里斯托弗·普赖特的准现实主义中，在简-保罗·列米尤克斯的幽灵般的形象中，常有一种孤独，空虚之感，似乎有意识的思想故意泄尽它的内容，以待别的什么去填补真空。同时，对印第安人和爱斯基摩人的艺术以及他们那自然精神的兴趣大大增长，几至迷恋的程度。在很多年青诗人——苏珊·摩斯格雷、约翰·纽勒夫、格文多林·麦克埃温——的作品中可以看出，似乎印第安人和爱斯基摩人就是我们文化的直接始祖。他们的传统在他们、也在我们当中延续。在文学创作中，有些奇异的故事，如玛格丽特·艾特伍德的《表面》和玛丽安·英格尔的《熊》，女主人公抛弃了她们的文明遗产去和大自然共处。显然，对加拿大文化来说，古老的帝国主义用语“落地生根”又回来安家栖身了。我们不再是占领者，我们本身就是土著。

20世纪上半叶发生了民主与马克思主义关于消灭人剥削人制度的最好途径这一激烈论战。此时，似乎没有人注意到，论战双方都在同样不顾一切后果地剥削着自然界。我觉得资本主义与社会主义的论战已经过时，当前重要的是保护受到破坏的大自然。加拿大仍然是一个自然资源丰富的地方，但它已不再是一个仅供人们，无论是加拿大人还是非加拿大人，掠夺的地方。对美国本身来说，极其重要的是对人类占据这个根植于不同思想体系和不同历史传统的大陆应该有与前不同的看法。对世界来说，极其重要的是，一个过去曾处于世界边缘，而现在处于各大强国包围之中的瑞士型国

家应该具有原本就属于它的文化。近20年来，加拿大各地所发生的事情基本上就是：一个在地图上曾是默默无言的地带现在正以它那成熟的、经过训练的创作想象力来观察世界并对其做出反应。

《假象》：美洲印第安主题及巫术内容

〔加〕玛丽·弗朗索瓦·麦登　著
周之南　编译

在《假象》中，有关印第安民族的描写只局限于两个方面：一是一些印第安人生活的细节和特点；一是关于一些古代岩画及与之相关的仪式。除那些古代岩画外，本地印第安主题极少涉及，并且完全是臆想出来的。尽管书中也描述了一些富有宗教色彩的场面；但关于印第安人的哲学观点、宇宙观，以及由此引出的对人类和自然环境的看法方面，整部小说都未做任何描述。小说的女主人公，小说的作者，甚至于小说中不多的印第安人物，都不曾反映或展现印第安民族对世界的认识。小说的背景完全是现代的，欧洲——加拿大式的。

在这篇评论中，我将只限于谈论那些对于《假象》，对于北美印第安传统，尤其是对于那些生活在小说故事发生地点的，属于这种文化的人们来说都很普通的东西。在这些印第安主题方面，对精神境界的追求和巫术传统的运用，在《假象》中都有所表现，故而本文也将就其本质加以评论。

在深入评论之前，北美印第安文化之显著的多样性应引起我们的注意。很难，或说几乎不可能在一般的意义上谈论

"印第安"这个概念。而当它跟过去的传统有关时就更难。因此，只要可能，我愿在文章中的各处，将小说中的"印第安"人规定为居住在故事发生地点及附近地区的艾尔刚克人，克里人，渥太华人或欧基华人。这当然不是个十分令人满意的解决问题的方法，因为小说并没有写现实中的安大略或魁北克印第安人，而只是写了一些没有绝对特征，仅仅存在于女主人公心目中的"印第安人"。至于这两种范畴是如何紧密地联系起来的这一点，将在以后的几页中加以阐述。而对于玛格丽特·艾特伍德所选的印第安细节做一个设想，设想这些细节具有神话式的影响，则是可以办到的。

就《假象》中的各种有关印第安人的描写而言，巫术是最令人沉醉而又令人迷惑的。这种格调，通过整部小说中令人注目而又难以言表的，对画面，动物，行为，及用作回归象征的场景等的展示而形成。它使得小说所要达到的主要目的具备了形态和意义。在这些象征符号中，有一些确有印第安式的对应部分；但这种巫术系统与从《假象》中诞生并在《假象》中加以描述的巫术系统指引着两个截然不同的方向。

在此我将主要考虑小说的第二部分和最后一部分，并且在不参照艾特伍德其它作品的前提下对这些部分进行评论。所有评论都将围绕以下三个方面展开：印第安主题，对精神境界的追求，以及巫术内容。

印第安主题：

《假象》中的印第安主题是通过不同的小主题介入小说的。其中主要有：古代岩画和其中所出现的图像；女主人公

在适应新环境时所表现出的带有宗教色彩的行为和态度；某种精神和力量及它们对人类世界的影响；以及行为本身——此种对理性的追求可以视作是对精神的追求。它能引导人类与巫术世界的某个部分相接触、相联系。然而，艾特伍德对于“印第安”这个词所带来的象征意义的巧妙处理应首先引起我们的注意。没有迹象表明它与人类的原始一面有所联系；而且，小说含蓄地指出：从传统的、神话的角度看，“印第安”到底是什么绝对与现代世界无关。这种想法，以小说的印第安主题具有与非人类世界相联系的意义这一点，开拓了象征的区域；并由此将打通小说主人公走向“真理”和现实的道路。

小说中展现的仪式本身带有特定的内涵。在小说中并没有表明那些是印第安人的仪式，但它们却直接明了地表明了女主人公和她所处环境之间的关系。从放青蛙到为岩神提供衣物到考虑神的世界的禁忌，所有这些仪式都表现出她对非人类社会的一种感知，甚至熟悉。它们是女主人公在那个非人类力量的世界中旅行的标志和方式；是其兽性化进程的标志和方式；也是必要的进入非理性状态的标志和方式。在这种非理性状态中，她获得了对现实世界的全面认识。

无论玛格丽特·艾特伍德是直接从印第安传统，或是间接地从她自己的童年经历，或甚至于从早期法裔或英裔加拿大人讲的故事中借鉴来了这些仪式和信仰（这些仪式和信仰是整个北半球的大多数民族都共同拥有的传统的一部分），它们还是构成了欧洲—美洲文化与美洲印第安传统之间的桥梁。对于读者们——就象他们自己化成小说的女主人公一样——这又成为他们进入另一个世界的入口。

为了和《假象》中的人物语气保持一致，与女主人公的性格保持一致，小说未给出故事背景的确切地理位置，但小说的故事是发生在安大略与魁北克之间的边界线上，某个随工业的发展而发展起来的小镇周围。看得见的几个印第安人只不过与镇上的，村里的，商店里和建筑物里出现的居民一起构成小说的背景罢了。他们是“那些人”（《假象》原文第85页），只有在经过时才会提到：路边的儿童；在很久以前某个摘紫莓的季节里渡过湖去的一家人。在描述这小小群体时，总有一丝神秘色彩：“仿佛从空气中聚集起来的一样……然后消失……仿佛先前并未出现过似的”（《假象》原文第85—86页）。在描述他们在这个异化的世界里生存时，“谁也不知道冬天他们住在哪里”（《假象》原文第186页），也带有这种神秘感。总的说来，印第安人终究是要更坚定一些的，但这个概念却很模糊。原因是小说中没有提到象岩画所代表的、所体现的有力量的人那样的具体人物。而正是通过这些岩画，女主人公首次接触到了她所追求的现实。

小说中的古代岩画让人感兴趣的原因之一是因为它们属于某个文化范畴。这种文化范畴甚至现在仍然不确切是否归属于某个特定的地方和文化。这些岩画的年代无法精确估计，因为大多数年代识别法都只适用于普通建筑层次，而有这些岩画的地方大都是悬崖峭壁，无法变为普通建筑层次。如果注意观察小说中关于古代岩画的描绘，可以看出画中的图像是大湖岸上的那些岩画中的，而不是在安大略与魁北克边界线上。因为据我所知，那一带并未发现画有长着鹿角的人形和半人形的岩画。它们与“加拿大屏障”组画，与欧

基华和克里传统在整体上来说是相互呼应的。欧基华和克里人，与渥太华印第安人过去曾在此地生活和交往。

作为土著印第安传统明确地侵入白人的生活，这些古代岩画所具有的双重神秘色彩通常是与这类史前的岩石艺术相联系的，并有着自己的构思和象征意义。它们同时也是超自然的，宗教的，或说是礼仪性的集中。另外，它们在小说中，在帮助女主人公一步步走向转变的过程中起着重要作用。在女主人公由面对虚伪的过去感到灰心丧气而转向对坚不可摧的现实世界的认识过程中，它们也随着经历了一次变化，从粗陋的图画变成了神圣力量的活标志。

对北美印第安人来说，每一帧刻在兽皮上、木棍上、树皮上或岩石上的古画或象征符号，除了纯粹的装饰需要外（事实上，印第安艺术是很少有纯装饰性的），都有各自的含义。北美印第安人的古岩画，曾被塞尔温都尼称作是“文学前文化中平面艺术的样板，被看作具有交际意图（与纯装饰不同）。不论是在超自然的，或是巫术的、或是世俗的水平上讲都如此。”这些话既非胡乱说说也非含糊其词。加拿大中部和东部的岩画艺术是传统文化或说一整套文化的一部分。这种文化赋予了每一个画面一个具体的含义。关于艾尔刚克印第安文化，尤其是克里、欧基华、渥太华、蒙大拿——内斯加比文化的民族学研究，以及关于“加拿大屏障”森林地带所出现的古岩画的研究已经引起了对于居住在那个地区的印第安人的礼仪生活与精神生活之间的确实联系的认识。塞尔温都尼和肯尼斯·伊·开狄所做的研究工作是关于这个问题的最佳信息来源之一。他们是这样为他们的发现下结论的：

很明显，印第安文化在加拿大屏障的乡村很早以前就占有一席之地。而且有许多人生活在其中。当然，这些人是不断迁移和变化的……那些保留下来的岩画很可能是伍德兰文化时代的人所作，可能是史前的伍德兰湖或是早期东部伍德兰文化时代的……保存下来的岩画间接地反映其创作者对他们外部世界的态度和某些想法。他们描绘野兽如：麋鹿和熊；而画中的独木舟和棚屋则展现了他们自己所创造的世界。除此两方面外，这些岩画还反映了某些当地人心目中想象的东西。是以神话的、超自然的形象表现出来的，如雷电鸟，蛇，乌龟以及抽烟斗的麋鹿等。

我们从有限的几个可以提供消息的艾尔刚克通讯员那里得知，那些岩画是跟巫术以及梦魇联系在一起的。

在所有的关于岩画所表示的意义这方面的材料中，最与岩石有关联的两种形象是深受欧基华和克里印第安人尊敬的：玫瑰石，岩石仙或称岩石神，或用都尼的话说，岩巫；还有密史皮朱或称密司裴书，即大莱昂克斯；有时被称为水豹，蛇怪，水下猫，或狮子。

欧基华人说，有一种调皮的东西叫玫瑰石，它住在水边岩石的裂缝里或浅浅的洞穴里。它喜爱吃鱼，常常偷走印第安人设的陷阱里的猎物。这种精灵以矮个、大头颅的动物形象出现，有时长着角。人们认为欧基华巫士具有力量进入岩石去用烟草与它交换药品。

大莱昂克斯或说水怪经常看去象长着角的蛇；或者常常以此为标记。塞尔温都尼是这样描述的：

> 它在树皮卷上的画里出现，象猫，长着大大的耳朵；有角；还有长长的尾巴。这个图案在欧基华艺术中出现得如此之多，甚至有时出现在人们的编织袋上……约翰·特纳……一个在欧基华人中生活大半生的早期作家，描绘大莱昂克斯是背部长刺的象猫的动物……值得一提的是，在树皮卷画中，人或动物图案上所画的放射状线条意味着所画形象具有的“力量”，因此，大莱昂克斯背上的刺可能是用来强调它强大的超自然力量的。

密司裴书，作为一个不令人愉快的，危险的形象，它将狡猾与胡作非为强烈结合起来的力量以及召唤死亡的力量都是引起恐惧的东西。艾特伍德正是未加细究辨认而选择了这个图案来表明她小说中女主人公的恐惧和希望的。在它的转译过程中，密司裴书少了一些魔鬼般的属性，但却保持了它的力量并且发挥了最大的潜力。通过她父亲的文件，小说的女主人公是这样第一次遇见密司裴书的：

> 粗略地画着一只手，是用一只毛毡笔或毛刷子画的，还画着一些符号、数字、人名……接着又是几只手，然后是一个挺直的儿童形象。没有五官，没有手和脚。下一页上画有类似的形象，头上伸出两支象树枝或鹿角一样的东西（《假象》原文第59页）。

后来她看到：

> 身体很长，象蛇或是鱼的样子；有着四肢，或说手臂；还有一根尾巴；头上长着分岔的角。横着看有点象兽，象短吻鳄；竖着看更象人：这可以从胳膊和向前直视的眼睛看出来。

这就是她跟那种力量的首次相遇。那种力量后来引导她继续她的追求。这就是它给她的第一件礼物——意义。

艾特伍德的女主人公看见了这个形象的真正本质，而这一点后来成了她行动的指南。小说后来对岩画的科学性描述是正确的，而且是经过挑选的：“象征意义的内容，损害了表现力和构图……图画的遗址是一个强有力的，能庇护人类的神的住所。这也许能够解释为什么在一些遥远的地方仍然保存着留下为神提供的衣物和小捆的‘祈祷’木棍这种习俗……这些画，与为了做有意义的，能够预卜未来的梦而绝食的行为有关……红色在印第安人眼中是神圣的颜色”（《假象》原文第102—103页）。从这里开始，这些意象就深入了小说女主人公的内心。开始是当她在大湖中潜入悬崖下的水底时，后来是当她所追求的第一个目标达到时：

> 它在那里，但它不只是一幅画，它没有画在岩石上。它在我的下方，朝我浮了过来，从那没有生机的最远的地方而来；一个黑色的，椭圆形的伸展

开的肢体。它已经模糊了但它却有眼睛。眼睛睁着。这种事物我知道。是死的。它已死亡（《假象》原文第142页）。

看到这些，女主人公寻回了失去的记忆，即她已经死亡的那部分，她的孩子。而她对于岩画的感想也有了新的认识。它们不是普通的东西，它们是通往得救之门，通往精神境界的道路和路标。她父亲“发现过新地点，新神谕，但那些不过是她早已看过的东西；真正的美景终于看到了，在逻辑不起作用的时候看到了”（《假象》原文第145页）。此处的美景包括新特权，义务和责任。此时转变仍在继续，她已经不完全是人了。她还预见到她父亲，不管他可能是什么，也不再有人性了。但是乔，她的情人，那个曾有一次看上去象兽的人，却看起来象人了。与他交融只能局限于某种条件下：让一个人，一个兽的屠杀者和一个已经部分为兽的人亲近是一种亵渎。从今往后，那个长角的动物对小说的叙事者来说代表着更完整的现实。由于河岸上或水中的诸神之一接受了她要求帮助的祈求，它们的神圣性再一次得到证实。但同时她死去的孩子，一个流产的胎儿也从她复杂的记忆深处涌现出来，并得到确认。她此时知道她一直在与罪恶感和支离破碎的记忆相纠缠，编造了一个假的现实，一直使她难以完善直到现在。她自己的奥秘解开了，可这不过是第一步。她必须预备好走下一步，因为神会回来的，会是崭新的，变化了的，就象她必须去怀的胎儿，一个有着闪亮毛皮的神，同时又是人，又是兽。“第一个，第一个真正的人”（《假象》原文第191页）。

有角之神的最后幻象总结了小说的印第安主题，宣告了整个循环的完成，即回到普通的现实中来。它不仅把它的力量，而且把这力量的最细微方面用各式各样的表现方法在它的神圣形式下一致起来。例如那条女主人公在旅途开始时停留的廉价汽车旅馆的酒吧里做柱子用的，雕刻粗糙的木制鳟鱼：

从湖中跳出一条鱼
关于鱼的概念也跳了出来

一条鱼在跳跃，一条身体两侧画有小点的木刻鱼。不对，是长角的，用红色画在岩石上的象鱼的东西，保护着精魂。它悬在高远的空中，肉身变成画像。它又变了，回到了水中。它能有如此之多的形态。

我看了一个多小时，然后它落下了，变模糊了。圆圈在扩散，它又重新变成一条普通的鱼了。（《假象》原文第187页）。

这条永无止境的变化链唤起了改变形式的能力。幻象的出现，还有力量的标志也一样，常常归属于巫士。图画中有着危险因素这一点非常清楚地在女主人公与她父亲最后一次相遇中表现了出来。当时她遇到“我父亲所看到的，就是当你一个人在这里呆久的时候就会遇到的事。”（《假象》原文第86—87页）这种变化是生活的另一方面。这种包含在鱼的形象里的生活也引导人们回到正常的世界。但在此最后转变发生之前，我们遇到了以基督形式出现的神，是女主人公

过去作为一个女孩子时，透过她的双眼所看到的。她和她哥哥"在冬天懂得了魔鬼和上帝：如果魔鬼可以长尾巴和角的话，上帝也会需要尾巴和角的，因为它们很有好处"（《假象》原文第158页）。这个形象是女主人公画在速写本上后来由她母亲保存的画的一部分。因为岩画是从父亲那里得来的，所以母亲又把这张画还给了她。

下一步的旅行现在可以开始了。要采取的行动已经很清楚地表明：女主人公必须重新回到她的生活中，必须让神永存于她的体内。此时，注意一下艾特伍德在处理一般意义上的母性和女性的方法，和印第安人对这两个概念之理解的不谋而合是很有趣的。对大多数的北美印第安人来说，女人，从青春期到绝经期是要受到许多禁忌约束的。而这种禁忌在经期更加严格。许多禁忌的内容基本上都是为了保护将来的婴儿。人们认为妇女在经期时被赋予了某种与猎手和士兵的安全及利益相抵触的力量。经血被认为能够引来野兽和难以控制的力量。孕妇必须遵守那些回避的规矩，因为这能保护她们未出世的婴儿，使他们弱小的灵魂不受强大的兽性世界里各种精灵的损害。这也就是为什么要作母亲和刚作母亲的人不能吃新杀的肉和鱼的原因。婴儿被看作是一个不完全是人的生物，他仍然与兽，精灵，和其它力量组成的非人世界有着联系。因此婴儿仍可能会感觉到另一个世界的召唤，所以必须避免他被召回到那个世界中去。这种信仰的结果之一便是新生儿、孕妇和经期妇女都被视为这种可能性的发生之处和途径。有些禁忌可以理解为是保护整个社区不受母亲和孩子的损害的，而不是保护孩子的。

在这样的情景中，把新孕的孩子看作是神圣的生命，是

神、是兽的想法是完全可以理解的。当女主人公认为胎儿是“植物动物”，是狂躁的神用她来满足欲望而输入她体内的细小的东西，是“超时空的，原始的……第一个真正的人”（《假象》）原文第191页）时，她实际上是在延续一种古老的传统。她认识到了生命的力量，认识到了那些她刚刚接触到其本质的东西之特殊地位。

然而，正是在力量这个主题的发展中和赋予这个词语它本身的意义时，玛格丽特·艾特伍德才与欧基华—克里—渥太华地区的印第安思想有所接近。在大多数北美印第安人当中，力量的概念起始于一种想法即：每个生物都不只有肉体还有灵魂。根据人类学家欧文·哈罗威的说法，这种生物的“至高无上的神”，被“欧基华人称作帕玛达·扎温。有着最广阔的生命的含义……〔在这种探索中〕帮助其它生命体……那些愿意与人类共享其力量的实体——是……最重要的。这〔助人者〕就是帕瓦伽那克”。哈罗威是以同样适用于大多数其它艾尔刚克意义的词语来给帕瓦伽那克或叫“入梦者”下定义的。

对于欧基华人来说，……换言之，对于欧基华印第安人来说，人类只有一个阶级。其它阶级的人，我相信，把他们称作“不同于人类的生物”比称他们为超自然的生物要好些，因为作为人所具有的一些特质它们都具有并且本质上相同。当它们还没有从人类中被分辨出来时，不同于人类的生物占据了生物中权力大厦的最高等级。变形对它们来说，较之于对人类来说更具特色。

所谓的这种人类的第二部分包括四种风，太阳、月亮、雷电鸟、植物动物各个种属的拥有者和女人，以及神秘的符

号……

人们认为他们能与人类一起分享知识和力量……人类从他们那里获得的祝福是至关重要的。那就是土著青春期禁食的目的。禁食时男孩子们在梦中或幻觉中与不同于人的人（帕瓦伽那克）面面相对。

于是，力量，在艾尔刚克语汇中被人格化了，并且与动物，死亡，精灵，以及其它常常被认为比人类强大，常常给人类以帮助的实体联系起来了。因此，没有受到充分的保护，没有明确的方向时，与某种力量打交道是有危险的。力量通过一些微妙的，隐藏在日常的嘈杂声中而对那些想寻找来源的人来说总是难以捕捉的信号来被人们认识。它能引发个人的、生理的、精神的力量以及某些特异能力，如与其它生物，人类或非人类进行交流；明白言语的全部含义；找回失物，找出一句话中的真实成分，及获得视觉力量等。

由于艾特伍德的女主人公所追求的既是对力量的追求，也是由她所遇见过和呼唤过的力量所引导的追求，因而她的进程可以看作是她对那个新世界的想法和感觉的变化过程。在那个世界里，力量既是召唤，又是指路明灯，还是帮助你的手。第一个标志是对力量的存在的认识。刚开始，力量还是被当作应该回避的东西。想到了那座旧庄园，女主人公想起了童年的往事：

存放太久的豆子会在初次霜冻后变黄、裂开。豆荚里是圆豆，黑紫色的，吓人。我知道如果我拿一些，为我自己留下一些的话，我将力大无穷；可是后来当我长高到足以伸出手去采摘它们时，它却

不灵了。我想，这正如一旦我获得了力量，我又不知该如何是好一样。如果我与其它拥有力量的人一样行动的话，我原来就是罪恶的。

只有在潜入湖底，寻觅岩画，进入理性世界的时候，力量才毫无掩饰地出现。这是她死去父亲的礼物，她死去孩子的礼物，那位长角的神的礼物。它立即通过她崭新的意识宣布了自己的存在。当女主人公遇见她的情人乔时，她意识到了他们之间的距离："我多希望能够告诉他应该怎样改变才能到这儿来，到我呆的地方来"（《假象》原文第146页）。而当乔坚持要做爱时，她知道他进入她的身体会是一种亵渎，而这是她不能允许的。能够称得上导致理性的猛烈一击在此描述得很简单，即直接与解释成变异的力量相遇。在巫术的传统中，没有变异，就没有力量。

她回到小木屋时，屋子看起来"不一样了，大了一些，仿佛她不曾在那里呆过很久似的。"她解释道："那半个已经开始回归的我对此还不习惯"（《假象》原文第148页）。英语对她而言已经成为一种带有许多"舶来的"（《假象》原文第150页）词语的外语了。此时她也感觉到了新的危险和可能发生的事。她看着渔人的小船渐渐驶近，知道她能够保持"那种力量"，只是因为她"父亲留下了〔给她的〕指导、动物人和混乱的数目"（《假象》原文第109页）。然而从她父亲那里获得了力量和知识后，她必须寻求"完美"，为此她必须去她母亲那里获得行动的指南。

追求的下一步是从那些指导里涌出力量开始的。她明白了与错误的人和物接触时，力量会离开、衰败下去。在印第

安猎手之间，纯洁是必需的——远离看不见的人，远离撒谎者："动物不会说谎"，（《假象》原文第153页）。当安娜说道："天哪，她真不是人"（《假象》原文第154页)时，没有人会想到这句话与事情本质多么接近。当她谢绝大卫的请求，告诉他她将怀孕，而他抗议："你在拒绝我，现在都是20世纪了"时，她可以真实地回答："不，不是。这里不是"（《假象》原文第151页）。同时，在地理上，在心理上，她都已跨出了现代人类的世界。

接下来，力量越来越明显了。新的见识得到了证实。当她看大卫时，"力量注入了我的双眼。我能看透他，他是个冒牌货，大杂烩"（《假象》原文第152页）。当她观察一朵蘑菇时，"它从地里冒了出来，纯粹的喜悦，纯粹的死亡，燃烧着雪一样的洁白"（《假象》原文第150页）。此时她检验了她的洞察力。与人类隔绝，她任由自己受她母亲的礼物即那本速写本的引导。现在拥有了力量，她能感觉到月亮和太阳，树叶，岩石和水。她把乔（并不知内情）带到外面，使她死去孩子的生命复活。那个婴儿，受孕于这样的力量之下，几乎就是兽。

〔乔〕颤抖着。之后我便感到了我失去的孩子在我体内浮上来宽恕我，从长期以来监禁他的湖底升上来，他的眼睛和牙齿发出磷光；双手合十，手指并拢；它在发芽，它长出了草。这一次我会自己解决。我将一个人跪伏在某个角落里的旧报纸上，或树叶上。要干树叶，要一堆，这样更干净些。婴儿会象一只蛋或一只猫仔那样简单地滑落。我将舐

净它，咬断脐带。血会流入它本应归属的土地里。月亮会是圆的，吸引着一切。清晨我将会看见它，覆有闪亮的毛皮，成为一个神。我将永不教它任何词语。（《假象》原文第161—162页）。

这不平凡的一段标志着旅途的高潮但并未结束这次旅行。为了完成她的追求，女主人公必须正视自己，发现自己本身的力量。而此刻，一直引导她的力量似乎在弃她而去。这是对她的意志，和能够辨别不同力量之表象的能力的考验。这些力量的表现，来来往往已经越来越清晰了。当力量“全部流失”，当她的“手指空空如同手套，眼睛也平常了”(《假象》原文第171页)的时候，她开始把小木屋作为是庇护她不受她无法控制的事物和人们攻击的地方。力量此时是她外部的东西了。但当她正视自己的恐惧时，再清楚不过了，那就是表明力量之源泉的恐惧本身，即她父母变成了什么。

半夜的寂静使我醒来，雨已停了。空洞洞的黑暗，我什么也看不见。我想动一动我的双手，但是我不能。恐惧象潮水，象脚步声，它没有中心，它象盔甲一样包裹了我。它成了我僵硬又害怕的肌肤。他们想进来，他们想让我打开窗子，打开门，因为他们自己无法办到。我是唯一的。他们依赖于我，可我一点也不知道他们是谁。然而无论如何，他们再回来时会不一样的，他们会变的。我意欲如此。我叫他们，他们该来，这很符合逻辑。但逻辑是一堵墙，我修建了它，在它的另一面是恐惧（《假

象》原文第174页）。

恐惧一旦重新深入内心，就成了引路人，成了神以及其意图的最直接的表达。她开始明白“肯定存在着规则：我该去什么地方，不该去什么地方。我必须仔细倾听，如果我信任他们，他们会告诉我什么是允许的”（《假象》原文第175—176页）。也就是这时，她遇到了艾尔刚克的巫术传统。巫士或梦者能与其它生物交流。这种交流是通过感觉，直觉，图象和词语来进行的。

对精神世界的追寻

对北美印第安文化来说，对大多数具有狩猎和群居生活方式的文化来说，自然界是人类思维和人格化了的宇宙这两部分的统一体。必须强调的是，在多种文化当中，尤其在北美印第安文化当中，大多数出于宗教目的想出来的，想把人类个体从他所处的社会—文化氛围中分离出来的方法意味着要让人重新熟悉一个由动物，岩石，水，天空以及其它我们称之为自然环境的组成成份的东西所组成的世界。正是由于这样的相遇，那些“想象的”力量和其它精灵才被召唤出来，被接触，被接受，并被结合到人类心灵当中，构成了灵魂和现实。

根据艾特伍德女主人公的观点，自然界是一个值得注意的复杂的概念，因为它将我们时代的某些影响深远的神话与美洲印第安式的原型统一了起来。一方面，自然界与人类和现代世界是对立的，对立地站在都市的机械化环境和“美国人”或是那些机械化了的人类的反面。另一方面，与其西方

式的定义相反，与其艾尔刚克对手相近，自然界在这里包括，或起码有可能包括，那些“真正的”或“真实的”人类。另外，自然界提供了我们与超自然界之间的纽带；与动物和植物生命之间进行交流的纽带。鬼怪属于自然界，而尚未诞生的胎儿仍然与兽的世界交流。

自然界与在技术上咄咄逼人的“美国人”之间的基本对立这个概念在代表西方思想的许多文章中出现过。在此是以苍鹭作为象征表达出来的。

> 我们钓鱼的第一天夜晚，苍鹭的身影在我们头顶飞翔。伸展着颈和腿，舒展着翅膀，象一只兰灰色的十字架。其它苍鹭或说类似的东西则在树上被充满恶意地悬挂着。不论它是否愿意死，是否同意去死，不论基督是否情愿死，任何替我们受苦，替我们去死的东西就是基督。如果他们不杀鸟或鱼的话他们会杀掉我们。兽死了，我们才得以生存。他们是人类的替罪羊。秋天猎人杀鹿，那也是基督。

正象在文中所描绘的，苍鹭不完全适合动物世界，于是彻底从欧基华—克里—渥太华看待鸟类的习惯中分离出来了。原始地作为一种私刑下的牺牲品的形象，反对“美国人”，控诉城市——机器世界。后来这苍鹭全方位地获得了基督式献身的角色。

对美国人来说，对大卫也一样，那只苍鹭不过是用兰色尼龙绳从树上吊下来的，或是用照相机拍下来的战利品。作为一只活鸟，它不能被“驯化，或烹调，或训练说话；人们

与它所能发生的唯一关联就是毁掉它”（《假象》原文第116页）。

但是通过这只苍鹭，女主人公看见了所有的，那些人类不但不该在过去杀来吃，而且现在也不该以进步为名义毁掉的动物。由于它们的死亡，她认识到了所有其它不必要的树的、鱼的、青蛙的、婴儿的死亡——正如提到青蛙便唤起她那难以捕捉的记忆，使她想起她自己身上已经死去的那部分一样：“身体的一部分，一个死的动物。我想知道苍鹭是他们的哪个部分，使他们如此需要杀死它”（《假象》原文第119页）。苍鹭的死亡同时也使钓鱼成了一种不必要的犯罪，使得女主人公首次意识到自己的地位：“我再也不能。我没有权力”（《假象》原文第120页）。至此，隐含的转变开始了。迈向自由的第一步已经完成，这是赋予生命的一幕。在一次钓鱼中，看着一只用作鱼饵的青蛙死去之后，女主人公把瓦罐里剩下的青蛙全部放走了。这件事又使她想起与此事密切关联的关于她哥哥捉到的一瓶青蛙的往事；以及她在流产手术台上的往事。那些青蛙死了，因为她当时没有放走它们的勇气；在流产手术台上，她的孩子，另一种用瓶子装起来的青蛙，由于她不能抗拒她情人的意志而死去了。有如此压倒一切的结论：“因为我的恐惧它们被杀死了”（《假象》原文第131页），罪恶感当然是这三件事情最直接最普遍的特征。由于同样的罪恶感存在于成人，儿童乃至人类世界的每个角落，所以回到童年不是补救办法。女主人公此时还没有重新获得行动的力量。她必须先把加在苍鹭身上的亵渎加以纠正，使自己从那件事当中脱离出来，然后才能获得接近隐藏在那些动物背后的神的权力并且保持住这种权力。

在《假象》中，那些神处在自然界的核心。尽管受到机器的侵犯和损害，只要有一棵树，或一个蘑菇，或一只青蛙，或一只苍鹭能够生存下来，这些神就能生存下来。兽性的力量和神明是自然界之所以神圣的保障和源泉。在女主人公为寻找失去的自我而奋斗的过程中，她不仅是为了从个人的危机中恢复过来而努力，也是在尝试重新与大地母亲，与生命本身进行接触。在她看来，所有现代社会的人们都被罪孽和谎言从生活中分离开来了，只有自然界不会撒谎。它强迫人类信任它的控制，回到真实中来。为此需要净化。为了达到一种特殊的境界，一种比正常情况更真实的境界，需要一种能够与之相遇，也只能通过这种相遇才能产生的净化。这种教育或说自然界的力量并不是直接的。它是通过那些“神”，那些在行动之前必先对其心怀尊敬的神来传递的。你必得受你所要追求的东西的制约。你必须找到某种答案。你必须回到古老的门前。自然界于是成了一种理解方式，一种境界。只有这样自然界才能展示它的全部力量。

这种全面的展示意味着同样完整的预言过的转变。当到了最后胜利的时刻，小说的叙述立刻清晰明确而又富有抒情性了：

> 缓缓地我回过头去追寻那条小径。我的眼睛里有了什么。我的双脚得到解放，它们轮流交替，离开地面几英寸。我现在冰清玉洁。我是透明的，我的骨骼与我体内的孩子都透过我肉体上绿色的脉络显示出来。肋骨是阴影，肌肉是胶冻。树木也跟这一样，它们闪烁着，它们的核心透过木头和树皮发着

光。

巨大的森林，以及砍伐之前的样子向上腾飞。束束阳光冻结了。石砾在漂浮，融化。什么都是水做的，包括岩石，有那么一种语言，没有名词，只是动词用了一段时间。

动物没有言谈的必要。当你是一个词时，你何必谈话。

我斜靠着一棵树。我是一棵斜靠着的树（《假象》原文第181页）。

结合终于完成了。女人与自然已溶为一体：

我再一次冲出去，来到阳光下。崩溃了，头颅顶着土地。

我不是动物也不是树。我是树和动物可以在里面行动和生长的东西，我是一处地方（《假象》原文第181页）。

此处的描写，有几处特质是跟在北部艾尔刚克文化中发现的东西相吻合的。自然界和超自然界的对立，在欧洲人当中很普遍，而在传统的印第安宇宙观中却难以接受。但不管怎么说，把印第安的特性翻译成盎格鲁撒克逊语言是受到这种差异的干扰的。在欧基华——克里的印第安世界里，人们深信，虽然不是每件东西都活着，但许多东西是可以被认为是活着的。这一点被欧洲加拿大人称为非生物性。而欧基华——克里人则认为，正是在这种信仰下，事物的循环持久性才得

以表现。精灵与兽同处一个王国。猎手杀死他的猎物，因为他在同它的灵魂交流。活的生物能做到这一点是因为他们有力量。以欧基华——克里人的观点来看，那些被赋予了灵魂和力量的动物与兽和精灵们之间的界限的含义，不仅不清楚；而且由于两概念之间有如此的互补性和合而为一的必要性，界限这个概念已经由转变这个概念来代替了。同种生物，可以选择不同的表象来表现自己，也可以根据观看者的力量从不同角度被看到。在欧基华——克里世界里，每次出猎都是带有宗教意味的行动。猎人与将要成为其肉食的猎物之间的相遇，是所有条件都符合的，两个活的生命体之间，两个人，或总的说两个灵魂之间的相遇。

由于不仅仅动物和植物，而且许多自然特征如：河流，岩石；以及其它如：雨、云、风等都被赋予了力量，那么它们全都属于一个连续的统一体；一个每个生命——人的与非人的——都互相作用的社会。对于有觉悟者来说，每一个自然现象都可能是，或应解释为，一个个人的消息传递。这个“社会”反映着人类的道德秩序，也被其反映。兽和其它非人生物都是由与人类生活所必需的价值观和动力相同的事物来维持的。自然界看来是完全被超自然界所笼罩了。

然而这样的人类世界只是由于某些限制才不同于非人类世界。虽然人类同属一个生活环境，他们并不能很好地利用它那看不见的方面。这对于那些生活在纯粹人类社会边缘的人们：婴儿、老人、死者、宗教信徒、巫士或巫士团体的首领等来说，是个特权，即他们能够面对最强大的因而也是最无形的精神的力量。必须注意的是，不管人们是否意识到，这种力量是永远存在的。它构成了日常现实。

在《假象》中，女主人公达到了一种境界，一种将她引入真实的境界。这种真实，由严格的仪式祈求而来的精魂和鬼魂——她的父母、她的婴儿（包括她死去的孩子和新怀的胎儿）——作为媒介，使至少一部分超自然界与自然界结为一体。然而为了达到真正的精神境界，她必须放弃正常的世界而接受她那种生物的转变。通过它，一种确实有所变化的意识形态，可以领略到美化了的自然界。这种境界，在印第安世界里，不是作为力量的展示，或日常现实的支持力量，因而总是藏在普通事物背后的；而是一生中只有一次，由女主人公自己触发也是为了女主人公自己才能达到的。对她来说，这种新的理解方式盖住了那些习惯于住在那里的人们所共有的忠实记忆。这种记忆曾经用来获得对于她所见的力量的忠诚。这一点是印第安主题对小说的重要贡献：没有这些印第安信仰，长角的水怪是不会存在的。

巫术的内容：

巫术的确切概念是难以捕捉的。根据一些作家，包括摩西艾略德的说法，我们可以谈论巫术了；因为我们可以看出几乎所有的文化形式中都有类似的形式，象征、仪式和信仰。然而，从民族学观点看，谈论巫士比谈论巫术要好得多，因为至今我们还没有发现公认的说法。总之，巫术（Shamanism）这个词在人种学中的用法并不适用于所有北美印第安人的宇宙观或其形式；我也不能用这个词去指出这些文化中的任何一个宗教或哲学系统。作为一个名称，巫术意味着一套精确的但又是变化着的信仰，方式，以及技能；目的在于发展非凡的，心理上的个人能力。这种能力与人类和

非人类灵魂的存在，以及与，当曾一度支持它们的身体与它们脱离时，能够独立生存的这种能力的存在，这个中心概念相联系。尽管这种能力的发展在一定的文化氛围中产生，并经常是建立在游牧——群居的生存方式上的，尽管在不少文化现象中我们发现了巫术与信仰、仪式等不属于巫术王国的东西并存，依然如此。但有些文化却是受支持它们的巫术仪式和信仰所控制的（或者说在某个时刻是这样的；因为现在这种仪式和信仰大部分已不再流传，不再被一些人——欧洲人，正是从他们那里才知道这些的——的后代谈论了）。

一旦在一种文化中立足，巫术是极其具有渗透性的，能够渗透到生活的各个方面。狩猎成了一种巫术形式；因为每一次和动物、植物之间的接触，和自然现象或力量的接触，这一切都被认为是赋予了灵魂。出生，死亡，尤其是生病的小插曲都是先于生理上的因果关系，从灵魂和其所处宇宙的观点来考虑和解释的。

巫士们所用的技巧已经明了：一个控制好的强度；可以变化的恍惚的境界，包括梦境，能够使人产生接近不同的真实的感觉。这些感觉是由“助人者”或“保护神”来控制的。它们是生物，或生物的代表；通常具有兽性，能在初步阶段遇见他们。他们成了巫术助手和他们自己力量的焦点。第一幕是围绕死亡与再生的情景，以巫士先驱自己的心情，荒野森林，山，以及苔原等等的孤寂来表演的。由于所有的知识都是从寻求者的心目和灵魂中来的，所以没有什么可以明确传授。禁食，净化仪式，冷水沐浴，暴露于寒冷中，少眠，以及药品都能用来导出与幻景的首次相遇，只是众神之间要决定谁能当选。他们通常是以疾病形式首次展现的。这

种疾病，只有当巫士先驱接受了召唤及其结果，并从人类社会退出来以便经历激烈的，象征性的死亡，和面对面地与众力量相会的严峻考验时，才能痊愈。不论是否被缓缓吞噬，肢解，溺死，或由精灵们烹煮，巫士是失去人性的，剩下的只有他或她以前自我的骷髅。拥有了从非人类社会的经验中获得的力量和天赋之后，此巫士就该被组装起来，放回人类世界了。

尽管有暴力的可能，巫术经验还是被其推行者用迷醉、光明、完美，以及变形等辞藻来描述。随着巫士们技术的发展，他们学会了如何控制他们的众神，助人者或圣景。他们得到了巫术经验传统标志的一种：神游；即在此过程中能获得从肉体中分离出来，以飞行或潜水的方式漂浮而去的印象。一旦离开他们的肉体，他们即可以用不同的方式周游各地，探索海洋的深度，去死亡之地一游，观察他们自己的梦境或看见他们的现实状况以及他们的病人。

如果说在《假象》中涉及到的幻景显露出美洲印第安主题的话，那么这种追求的故事本身反映了更强烈的，传统的艾尔刚克印第安文化对精神境界的追求。在北美印第安人当中，追求的概念是一边与幻景的概念最紧密地相关，一边与守护神或助人者密切地相连。而在艾尔刚克传统中，同样的这种特征一方面通过年青人的追求构成了生命的循环圈，同时通过巫术构成了对力量的拥有。

以这种观点看，《假象》中表现出来的，多方位的追求这个中心主题是女主人公和她的“助人者”之间的对话。其它主题，例如对父亲的追忆，孩子的复活等，看来只不过是使这种对话能够成立的必要手段而已。对话在文中是由印第

安追求者与艾特伍德的女主人公用类似的方法达成的。对于印第安追求者来说，从人类社会退避下来会带来对于符号，幻景，表现存在的梦想和超自然界里守护神的指引等所有这一切的耐心等待。通常意义上的饥饿、焦渴、失眠，以及其它与追求相伴随的痛苦感受都以引起神灵的怜悯为目的。这些神灵是由供品和祈祷者们进一步奉祀的。此外，某种谦卑的态度也是一条与非人类世界接触时的先决条件。各种净化方式——例如沐浴、禁食、服用催吐剂等——也在使用。而与此同时，日常生活中的禁忌更受到严格的强化，以便追求者在精神上，同时也在肉体上能够与力量相遇并被其接受。梦，不是被看作力量表现自己的媒介，就是为此表现而做的准备。

在《假象》中，这种对话要求有类似的而又是很明确的对人类社会的回避，这表现为身体与精神的分离，表现为追求者再一次被原始的大自然所吸引，表现为对人类语言的否定。通篇小说中，女主人公对于语言的态度在不断变化。首先是发现语言可能毫无意义：

> 我的喉咙哽咽着。因为当我发现人们说的话进入我的耳朵却没有任何意义时，它也感觉到了。当聋子或哑巴会更容易些（《假象》原文第11页）。

假如语言可能有错误，假如词语会撒谎，假如笑声能够“装入罐头”而成为另一种“美国病”的结果，那么说真话就成了各种追求的必要条件了。当词语无法转达现实或不能

再被人理解时，沉默是唯一的选择。语言既是一个人努力的障碍；又是一个人人性的标志，必须与其它东西一起被抛弃。

这一点很有意义：所有力量和“神灵”之间的交往都是通过意象和感觉，而不是通过言词来进行的。当女主人公幻想到她的新孩子的诞生时，她特意提到她“将永不教他任何词语”（《假象》原文第162页）。然而当一切都已完成时，对人类世界的回归意味着对语言的认识。孩子本身就不得不学习它，因为有“词语已经在他那原始的，犹如无人走过的小径一样的大脑里，挖掘着潜力”（《假象》原文第191页）。小说的最后一页包含着最后的认可，即：“对我们来说，言语的调解是必需的”（《假象》原文第192页）。虽然此语言必要性的观点最终与印第安人的观点不同（后者将人类的语言天赋扩展到所有的，有力量的生命载体上，不管它们是否属于人类），然而它确确实实表现了要接近自然，甚而至于要与自然——沉默的树木、寂静的湖泊，以及从来就没有名称的东西——相结合的愿望。

那个野蛮女人对动物世界的转向，或称回归，也让人想起那种属于艾尔刚克巫士所有的，将自己变为兽的力量；也让人想起西北部加拿大印第安人的信仰，即：无节制地与狂野力量接触，不论是与兽的还是与神的，都可能使追求者被逐出人类世界，或把他与人类社会的联系切断。因此，“驯服”他，使他回到人类社会是必要的。而这种转向更被看作是拥有力量而不是控制力量的结果。有时被当作赏赐，经常以为是意外。然而，在《假象》中，这种转向看起来更象是女主人公继续她的追求的手段，甚或是达到这个目的的必要

的一步。

通过含有宗教意味的，既包含距离又包含接纳的行为，艾特伍德的女主人公说出了，也解释了新的现实。可能是由于涉及到了力量的定义,这些与之相关的,带有宗教意味的行为更接近艾尔刚克仪式，尤其是当这一点与长角的水怪和鬼怪联系起来时更是如此。然而这些行为当中，只有极少部分是清楚地作为宗教仪式来表现的。其中两种是作为祭品而被女主人公从印第安宇宙观中借鉴来的。开始，她通过留下她衣服上的一片布作为祭品而将她的债务告之于那些隐藏在岩画背后的神（《假象》原文第145页）。这种行为直接同普遍被接受的美洲印第安传统，即二向居住在悬崖上的，在岩石上留下岩画的神贡献祭品的传统相呼应。烟草、衣物、成捆的彩色木棍，还有食物都留在了那里，尤其是在欧基华地区。后来，一次看上去无关痛痒的供奉，即对她父母灵魂的召唤，标志着女主人公追求的又一阶段：

> 我收拾了桌子，把盘子里剩的罐头火腿碎渣擦下来倒入火中，作为给死者的食物。假如你让他们吃饱的话他们会回来；也可能恰恰相反，假如你让他们吃饱的话他们会离你而去。这是在一本书中看到的，只是我忘了书名（《假象》原文第155页）。

对于美洲印第安人来说，这种对死者的供奉，作为一个全美洲范围内的习俗，与他们把火看作是最直接的，通向死亡和兽的世界的桥梁这一点相联系。象宗教祭品一样，这种

召唤是仪式内容的一部分。靠着这个，人类与非人类社会的接触才得以维持。这对艾尔刚克人来说是日常要考虑的一件大事。它不只局限于对精神境界相追求时的场合。

对小说的进一步研究可以揭示出与净化行为相联系的其它行为，包括沐浴、禁食、禁忌、祈祷、以及幻梦等。从人类社会中回避的概念通过选择一座小岛作为小说故事的发生地点而得到了强调。禁食的观念则以女主人公试图避开人类食物而轻易地接续下去。要认识美洲印第安人在这些方面的作法，可能会把艾尔刚克习俗与《假象》中的这些因素对立起来，而后来出现的相似之处又立刻把显著的不同抵销了。艾尔刚克的巫士先驱正在以毕生精力熟悉支持他们生活的力量时，《假象》的女主人公正在经历一个明显的非理性阶段。两种观点之间的差异在两种对待梦幻的方式中得到了进一步的反映。对艾尔刚克人来说，正如对所有北美印第安文化的追求来说一样，梦幻是与力量世界相会的理想媒介。梦幻，一旦得到控制，则是巫士与其它方式的主要工具，而且常被认为是幻景的一种。巫士的起始梦境总是与做梦者的转化有关。这是一种既无法逃脱，又深刻、又确定的转化（除了停止和被超凡办法阻碍外）。这种交流宣告此人身上出现了更人性的，或说超自然的、或精神的因素。而当新的神或众神在它们的载体上形成时，这又标志着时而猛烈，时而进步的巫术的转化。于是对力量的追求（此力量表现为能够透视隐藏在其它事物背后的东西的能力），便与个人内在的转化相联系。巫士已经不完全是人类了——人类，在这里的意思是对巫士所产生的文化氛围来说的。巫术上的探险是对暂时的，受控制的非理性状态的一种投入，紧接而来的是人的个

性的转变，宇宙观的转变。更有一种深刻的变化，此变化如此之深刻以至于它几乎总是通过心灵感应来理解，心理学语汇来表达的。在仪式中，巫士将向此新世界回归，向这个令人同样神往的存在状态回归。

而在《假象》中发生的事是与此很不一样的。女主人公从她对原始境界的深入中回归是为了重新得到她自己、她的记忆，她的正常状态。她已获得对自己及对现实的承认。现在她完全是她自己，完全是人性的。这里，巫士与女主人公之间的唯一共同之处是两者都在追求完美，只是巫士的追求有不同的手段。女主人公在蛮荒中找到了力量及使她重具人格的原因；而巫士追求的是与非人性世界进行交流。小说女主人公对于她自己的目标的描述是依循着一定的发展阶段的：切成两半的部分重新连接，头（思维与理智）与身体（身体反应与情感）的相连，复合。她明白她不能象野蛮妇女那样生活，而蛮荒世界并非她的最后归宿。总结了幻景的循环后，她又被带回了小木屋，带回到文明和文化之中。另一方面，巫士却在树林之中，寻觅、追赶着难以捕捉的自然及思维的原始力量，彻底经历着女主人公因为要回到那个最忽视这种力量，总认为这种力量是非理性的标志的世界中去而设法达到的，极度非理性的状态。女主人公同时也受到她就是从那个世界中来的这个事实的约束。她尤法具有巫士的技能和方法，能够控制所要遇到的力量，或领回神的赏赐，或重新与人类社会结合，对这个社会有所裨益。她将没有保护，没有支持，没有老师或培训，没有宗教仪式，没有神话，没有一张帮她找一条路的地图。

因此，在《假象》中，巫术世界的核心已经失落。指引

并不能导致入门，只能导致对正常人性的回归，即深刻的危机之后的回归。然而这种回归不能履行在同样的巫术内容下所许的诺言。女主人公所使用的，用来再次恢复她失去的记忆和灵魂的各种方式，为她所经历过的危机提供了一个里程碑式的佐证。她已经在她自己的世界中痊愈，已经完整，已经担负起生活，或说生活的潜质。她已经经历过生活的过程；所有故事中发生的事物的具有象征意义的结合；以及所有观念的统一。这些至少能与她在一起。然而何种语言，何种仪式使她能够表白这种新的观念呢？她必须把她所获得的知识转化成对她本身正常一面的关怀，对她死去父母的关怀，及对她周围世界的关怀。她已经再也不能使自己深入到神秘的，精神的世界中去了。

《假象》中没有提到的是一种难以捕捉的东西。没有它，则没有什么句子是完全有意义的，没有什么文化氛围是令人满意的，而事物只是通常意义上的连贯，一种不同的部分与水平之间的联系。文化，总的说来，不是人类环境的内容，更非它的结构。它是把人类生活中的内容聚集起来，支持其结构的东西。我们可以把巫术中对于在特定文化中的所有成员都正当的东西直接利用起来，甚至比此更多；因为巫士明确的作用就是超越其本身所在的团体这个已知的世界而迈向一个无限未知的世界。在那些最有力的，对巫术事业的理解和关于巫术与支持它的文化之间的关系这方面的言论当中，爱德华·萨皮尔写道：

一旦个人成长得足够强健，能在自己的灯光清楚照耀下走在路上时，他就不但能够，也应该抛弃

> 那送他上来的脚手架……倘若在这条自己给自己照明的路上的前进引他走向对他自己曾接受的价值观来说是毁灭的位置时，那么他还一点都没有与真正的文化失去联系。相反地，很有可能，它已到达了文化发展可能达到的最高点了。

巫士即是这样一种人：他至少能够暂时地抛弃他自己的文化背景而使自己投入未知世界，投向那个定错方位的，或说至少是没有让团体共有的宇宙观来定位的区域。当然，矛盾在于，如果他的文化背景太脆弱；或如果他不能完全扎根于他的文化背景之中的话，巫士便无法成就他的事业。

然而，在《假象》中，我们对于我们自己零散的文化也有所见。这种文化中，几个统一连贯的时刻是由唤回这片土地上过去的居民和他们那个无法拆散的世界来标志引出的。艾特伍德的女主人公所处的环境。从表面看似乎全都是非文化的，因为看来对北美印第安文化来说最重要的性质——连贯统一性并没有随着那些从他们古老的文化内容中选出来的事物和象征一起传播开来。小说女主人公对现实的回归是我们的文明想为她的生活赋予一种有意义的内容这种尝试的失败的证据。可是我们不能肯定我们社会的这种有所保留的理由是否能公正地评判众多现时生命的现实。书中的“美国人”虽活犹死。这并非因为他们杀戮，也并非因为他们用机器杀戮，而是因为他们毫无意义地去杀戮。意义难道单单是由社会或文化一方面来赋予的吗？我们难道该象过去的巫士那样，寻找那个已知世界之外的、早已不再充分的世界吗？这就是《假象》所面临的最后问题。

评李天的《月亮咖啡屋在消失》

〔加〕王瑞太　著
张立新　译
邢志春　校

我一直期望有人写一本书描写旅加华人的经历，证实旅加华人社会建立的历程。现在这一愿望已成现实。

这部家庭史诗集焦于对前辈妇女的描写。根深蒂固的传统束缚使她们勾心斗角。小说展现了婆媳之间的争斗及其对子孙的危害。整部故事纵贯四代人，小说前面的家谱清晰地展示了各人物间的关系。正象作者所说的，人物间的乱伦行为是有其历史根源的。

“到一九二三年，排华议案的出笼造成旅加华人社区的急剧萎缩，乱伦的温床随之而就。故事以族长王贵长一八九二年的寻骨开始到他一九三九年的死为框架贯穿几代人，一直延续到一九八七年。又追述了史密斯的被害及一九二四年王福生的被捕。作者笔法多变，玩弄史实，虚构编造渲染夸张。《月亮咖啡屋在消失》的结构象书中人物间关系一样错综复杂。

象书封上所介绍的，小说的传奇性与杂剧性是受到了中

国传统评书及民间戏剧熏陶的结果。如果读者对于这种夸张的，超出实际生活的艺术形式一无所知，那么就会对小说中那些裸露的情感描写及戏剧性叙述感到莫名其妙。

“回你娘家去吧！”“这些金子足够典当你的路费”，梅兰讥讽地说。她明白，被遗弃的儿媳宁愿死也不会回娘家去，因为这不仅是对她娘家而且是对她娘家全村的羞辱。

“不！”冯梅声嘶力竭地说。

作者把女人的隐匿，爱与恨，生与死表现得淋漓尽致。也许这些充满感叹号的语言描写会使我们在惊奇之余，共鸣之外又感到妙趣横生。读者一定会浮想联翩，重省对人物的评价。而此时的喧嚷又唤回了既往的缄默。

“象我妈一样，我只提幸福的一面。”“是的，是的，”何满满口附和。“只提那家史上荣祖耀宗的事。这又是一个不言而喻的规矩。”

“这是旅加华人的一个特点，也是建在我们周围的无声长城。忌谈家史，而我却又冒犯了这条家法。沉默才是力量之所在，而我们正是用这种方法来控制人类本性中那些烦恼因素。但不论后果如何，随便谈谈，这有什么错呢！”

最后一个感叹号对作者是一个道义上的支持。它告诉人们：尽管我们充满恐惧但我仍大声呼叫，让沉默见鬼去吧。

李天在小说中对史实的描写也是令人折服的。王贵长寻找在加拿大铁路建设中死亡的华人遗骨并把遗骨带回大陆安葬，这一行为本身就揭示了中国早期移民的英雄气概和坚强不屈的品格。

“这些骨头还魂成无数英勇顽强的青年人。不论走到哪儿，他们都紧随其后，不停地低语倾诉。他们都是英雄。他

和这些青年怀有共同的愿望和追求。”

贵长对陈果发收养的印第安女人康罗拉的爱情纠葛构成了他与其家庭——其中华人妻子梅兰及子女间的故事冲突。梅兰从一开始就深陷孤独，并受到加拿大法规的限制，后来又缠身于中国式的盲目期待。她是一个不幸的女人。

她来了。而等待她的只有孤独，等待她的是死一般的寂静。金山人心冷似石，她真想找人弄明白周围的一切，但这却是惘然。举目无亲，她真不知道下一步该怎么办。离开了女人世界，她就象失了魂。这么多年，她觉得自己已经失去了肉体和灵魂。只有通过大吵大闹才能恢复自我。毕竟她还是族长的老婆嘛。不甘孤独，用尖酸这一女人特有的武器来补偿失去的温馨，这是贯穿小说的中心。

作为比苔斯的女儿，冯梅的孙女，梅兰的重孙女，在作者本人身上也随时可以看到梅兰和冯梅间矛盾和隐私的痕迹。小说设法在过去和现实间去寻找一种和谐，并尽量从过去获得某种启发以便实现其现在的价值。女人只有在生孩子后才有权学文化，而这又是一种责任，以便更好地传授下一代。书中有一节中几代妇女的偶然相逢使人难以忘怀。

冯梅继续说道：“我可以同任何一个孤独的金山男人私奔。这样可以免受婆婆的欺辱。那样我就可以象那些印第安女人们一样自由自在地生活在山里，如果不顺心，可以再换一个……。要是不为男人们生儿育女，传宗接代该多好啊。那样，我的女儿们就自由了，我们就自由了，只怪当时懂得太少了。象其他苦命的女人一样，我也陷入这个无底的旋涡。为什么大家要累死累活地为王家传宗接代呢？我真想报复一下这些王八蛋，让一个野种来继承王家的香火继承王家

的钱财和门面。好象他们并非我的孩子，自觉不自觉我会把他们同所有男人的蛮横联系起来，好象每一个男人都一样。”

作者笔墨简练，一针见血。一幅活生生的图画跃然纸上。这也正是本书的精髓所在，也是我重读此书的原因。小说以谣言满天的唐人街为背景，以中国典型情节剧为媒介，同时又突破了这些限制，反映了作者超常的灵活性。读者定会受益匪浅。

作为故事的叙述者，康英武不时地对其祖先的传说和语言本身进行润色。作为一个作家，她明白自己的责任所在，也清楚语言本身的失真。她这样写道："大家看呀，这是语言神奇作用的又一例证，这是对男人们几十年苦难的绝妙总结”。虽然康所用的语言并不能完全表达她的心情。但在翻译中国惯用法的同时，它告诉我们许多形成这种家庭关系的文化背景。例如象“吃醋”，“萝卜头”，“畜生”，“该死”这样的短语随处可见。这些短语突出了本书的中国特色，同时也反映了作者受加拿大的经历，态度，语言影响的程度。同美籍华人M·洪金斯东以及谭阿美一样，他们用不同方法对过去几代人、特别是对女性有不同层次的描写。每一个作家又各有特色。

总之，李天的《月亮咖啡屋在消失》突破了文体，性和文化界线，她以传奇剧的方式和绝妙的手法对孤独和傲慢进行了透彻的描写。

加拿大五位剧作家

1967——1975年博尔特、格兰特、亨利、霍林斯沃思和休伯特

〔加〕马尔科姆·佩奇 著
王 南 译

加拿大的戏剧创作，大约从1967年开始趋于繁荣，尽管这在国外很少为人知晓。但是，加拿大人日益增长的自信，却意味着他们已不再把在百老汇大街和伦敦西区的成功演出视为衡量成就的标准。加拿大现在的戏剧作品，比70年代以前的任何时期都要多。加拿大戏剧不仅搬上了舞台，而且大量出版。同时还创办了各种戏剧期刊，主要有《加拿大戏剧评论》、《加拿大戏剧》、《加拿大戏剧史》以及新出版的《戏剧论坛》。

加拿大人或加拿大妇女的戏剧创作，并非完全是一种新的发展，正如《加拿大失传戏剧：妇女先驱》一书中所提到的，1840年以来创作的六部剧作品都已再版。①其中最近的一位作家是格温·法里斯·林伍德，此人的创作开始于北卡

① 《加拿大失传戏剧之二》安东·汪格编。（唐斯维尤·安大略：加拿大戏剧评论出版社，1979年）

多来纳大学，一直从事于对30年代后期以来的草原生活的描写。和大多数其它加拿大戏剧作品一样，林伍德的大部分剧本直到80年代才陆续出版。这里我着重谈玛格丽特·霍林斯沃思、卡罗尔·博尔特、黛安·格兰特、安·亨利和卡姆·休伯特在1967—1975年期间所写的剧本。

1974年，玛格丽特·霍林斯沃思的《女工们》首次由温哥华新戏剧中心上演。我认为它是一部女人的戏剧，因为我看的这出戏是由巡回在不列颠哥伦比亚省的一个不久便解散的妇女剧团演出的，而且剧中的三个角色全是女的。塞缪尔·弗伦奇所列的"妇女戏剧"的目录表明，剧中人全是妇女的剧本大多数是由雇佣文人为一些业余戏剧小组写的轻松、平凡的作品。现在，严肃的剧作家也已悄悄地为专业剧团正式上演创作一些全部是妇女角色的剧本。

就一部独幕剧来说，《女工们》的剧情发展或许过于分散。以安大略省的西北部为背景，霍林斯沃思自称试图"捕捉我在一个方圆1000平方英里并只有一个大城镇的地区所看到的那种精神。我根本不可能让这些特定的妇女出现在任何其它地点"（第99页）。① 此外，正象导演所说，"《女工们》是一部回忆剧。萨拉和克里斯玛斯，还有杰丽自己，都是在杰丽对事实有所歪曲的回忆中出现的。对话有点支离破碎，情境也经常有偶发的性质，这一切都可以归因于杰丽在回忆中"闪现"的任意性（第100页）。

不过，《女工们》的中心内容是一个"思想解放"的青年女子向两个年长妇女提出的挑战。她们从事于某种枯燥的

① 见《西海岸戏剧》，康妮·布里森登编，（新戏剧中心，温哥华，以及芬格洛公司，多伦多，1975年）第97—135页。

低薪工作，剧中她们上夜班，工间休息时在园丁的小屋中闲谈。两个年长的妇女已在一起工作了5年：克里斯玛斯，单身，60多岁，萨拉，好奉承别人，5个孩子的母亲。年轻的新雇工杰丽刚来到这两个女人中，而任何闯入者都会打乱她们固定了的生活模式。杰丽的谈话表明她受过良好教育，从中我们知道了她丈夫是个画家和教师，她有两个孩子，出来工作是为了挣些钱，用于她的制陶爱好。继续谈话中，她提到最近曾暂时和丈夫分手去了新斯科舍省，后来还流了产。

两个年长女人越听越不自在，指责杰丽是公司派来监视她们的，不许她自由活动。杰丽勃然大怒，对她俩痛骂了一顿："两个干瘪的老鬼！如果你们还曾有过些女人的水分也早在多少年前就让人榨得一干二净了。亏得你们还是个女人，却把性看作是肮脏的事，邋遢的，避人的事……难道你们还为你们现在这种德行感到自豪吗？……你们……你们两个谁也不懂怎么样才算是个女人。"克里斯玛斯对此马上给予反击："你这种女人就象是一个，一个……结不了籽的葡萄！你肚子里这儿打结，那儿鼓包，它们就象，就象……都长到了一起，你对谁都没有用！可萨拉更象个女人，她要比你象十倍"（第127页—第128页）。

在对骂中，这两个女人的那些隐私乱七八糟地都被倒了出来。萨拉有个缓刑监管的儿子。孤寂使她总想在下班后也和克里斯玛斯会面。克里斯玛斯泄露了她每个冬天在某地方的衣帽间还有一份工作。她在波兰长大，她的钢琴演奏曾获过奖，迫于生活而未能继续演奏下去。她也曾有过一个孩子，但是"他们把他抢走了"（第134页）。

从常情来判断，萨拉和克里斯玛斯在摘掉面具和放弃掩

饰后就应当更痛快些。这一点，霍林斯沃思并没有告诉我们。我怀疑杰丽是否还会继续在那里工作，我也猜想萨拉和克里斯玛斯今后的关系不会再象以前那样融洽。《女工们》使我入迷，也许我都忘了有哪些舞台灯光的改变、演出的停顿等等在提醒我，所有的剧情都是通过一个女人的错误回忆展现的。

卡罗尔·博尔特在70年代写了很多剧本：一些是为成人写作的，还有许多儿童戏剧。为她的《避难所》的上演（青年剧院，多伦多，1974年）所作的宣传广告认为这是一部真正的关于"妇女运动"的戏剧，"一部描写萨斯喀彻温南部一个政治家遗孀为保留去世不久的丈夫的席位而怎样竞选并使自己获得新生的出色的喜剧。"然而博尔特却采取了玩世不恭的态度，避免深陷在这类主题之中。

在《红色的埃玛》这出戏中（多伦多自由剧院，1974年），博尔特的主题是一个无政府主义者和自由妇女的先锋，埃玛·戈德曼。当有人向博尔特问及这一主题时，她解释说，"我重读了埃玛的自传，头100页一下子就直接进入了剧本……她对自己有一种非常罗曼蒂克的看法，表现为那种让人们把自己扛在肩上过街或那种用皮带痛打敌对者的方式……在自传的第1、第3、第5页中，她曾经爱上过不同的人，那是至关重要的。"① 剧本《红色的埃玛》是忠实于那部自传的，而那部自传却不完全属实，因为其中有许多事实难以或不可能成立。

博尔特的剧中，20岁的埃玛在1890年来到纽约会见约翰

① 罗塔·利斯特，"与卡罗尔·博尔特的会晤"，载于《世界文学（英文版）》，1978年4月号，第149—150页。

·莫斯特，当时最主要的无政府主义作家、演说家和思想家。他们很快就互相爱上了。莫斯特对她又给予鼓舞，又加以操纵。

莫斯特：埃玛，如果你当我的学生，……如果你照我的样子去做，你就任何事情都能做到。你相信这一点吗？

埃玛：我任何事情都能做到吗？

莫斯特：要大胆。要傲慢。我相信你会变得勇敢的。（第150页）①

埃玛起初在公众面前说话都紧张，不久就能流利地发表长篇的巡回演说。后来，她发现自己是在模仿莫斯特的观点，而不是用她自己的，女人的观点讲话，便对莫斯特说，"我要自己思考！要自己说话！"（第159页）而且进一步发展到和两个比她年轻的无政府主义男朋友睡觉：先是菲迪亚，后来是伯克曼。剧本的后半部集中描写伯克曼打算谋杀一个名叫亨利·弗里克的典型资本家，以便"用行动来进行宣传。"埃玛甘愿献身，想通过卖淫来为他筹款买枪。事实上，她正好撞上了弗里克本人，弗里克发现她是个业余卖淫者，仅仅给她10美元。伯克曼只是开枪打伤了弗里克，被判处21年徒刑。当莫斯特当众谴责伯克曼时，埃玛用皮带狠抽了他一顿。

---

① 见《剧作家简介：卡罗尔·博尔特：<水牛江普>；<加贝>；<红色的埃玛>》（多伦多：剧作家合作出版社，1976年），第129—184页。

《红色的埃玛》在某一层次上近似特雷弗·格里菲思写的关于1920年都灵市的格拉姆西的《职业》一书。在这两个剧本里的理想主义者，都有显示其雄辩口才的一系列机会（格拉姆西；莫斯特和埃玛）。两剧中都出现了和一个大资本家的交锋（菲亚特公司的总经理瓦莱塔；弗里克）。两个剧都展示了为了一项事业所作出的艰苦奋斗和全心奉献。《红色的埃玛》前半部以埃玛·戈德曼在一次公众会议上的富于说服力的讲演而告结束："妇女的发展、自由和独立，都必须来自她自己，通过她自己。首先，要表明自己是个具有人格的人，而不是一种性商品。其次，要拒绝给任何男人以占有她肉体的权利，拒绝生儿育女，除非她自己想要他们；拒绝成为上帝的、国家的、社会的、丈夫的以及家庭的仆人……只有这样，才能使妇女获得解放，才能使她们成为世人至今还不知道的一种力量，一种争到真正的爱、赢得和平和带来和谐的力量——一种圣火般的赋予生命的力量，真正自由的男人和女人的创造者"（第161页）。

然而，和埃玛的演讲互相交替的是欢快的歌舞，合唱的歌词如下：

假如你一心想的
是对你姐妹的援助
为了服装工人的罢工
和我们一起来翩翩起舞！

（第161页）

这展示出剧本的另一面，描绘了那些感情冲动、活力充沛的年青人，他们在小酒吧里饮酒作乐，用一种半开玩笑的

方式改变着世界。在这方面《红色的埃玛》更近似迈克尔·韦勒写的《月亮孩子》剧本，它描写的是美国60年代晚期的年青人，他们不修边幅而自得其乐，然而也得被迫对越南战争作出反应。

装腔作势、精力旺盛而又热爱生活的埃玛不知羞耻地到处使自己成为人们的注意中心。

> 伯克曼：我很高兴。我从来没有这么认真过。埃玛爱的是无政府主义，就象我一样。
>
> 埃玛：我还爱其它的东西……你应当爱花，爱上剧院，爱听音乐，爱跳舞。（第143页）

埃玛能够大步走进一间挤满劳累而沮丧的人们的屋子里，愉快地向他们问候说什么“我们是自由的，早晨是美好的”（第152页）。埃玛在剧本前半部结束时的演讲，都是些不切合实际的抽象话语（尽管是她自己的，而不再是莫斯特的），全剧结束时她唱的歌就更符合她本人。

我知道我会给你们带来奇迹
我会画出我挥舞的旗帜
我知道梦想者会建筑起城堡
我知道城堡上会有旗帜
我知道梦想即将闪现在空中
我知道我要活下去
在我的未来而不是在你们的过去
有各种激动人心的讲演

有每天早上都能听到的鼓声
有推动事情飞速发展的机会
什么国家都没有
什么国王也没有
有的只是人民和他们会想要的一切。
一切辉煌灿烂的美好事物。（第183—184页）

《红色的埃玛》使那些寻找令人振奋的、存在于一度空间的埃玛的观众感到失望，正象它使想看到加拿大内容的那些人失望一样（尽管埃玛在多伦多结束了她的生命，博尔特的剧本限于描绘住在纽约州的20几岁的埃玛）。与其说博尔特笔下的无政府主义者是个思想家，不如说是个实干家，她时而行为愚蠢，难得举止高尚，鼓舞人的是她的活力和生活方式，而不是她的言词。

另一个妇女运动先驱，这次是个加拿大人，内莉·麦克朗，是《她们的时代多荣耀！》中的主角。近年来，历史已成为加拿大作家们的一个时髦的题目，这也是为了确认加拿大具有激动人心而又与众不同的过去所作的一种民族主义努力。

《她们的时代多荣耀！》是由黛安·格兰特和多伦多红光戏剧公司（加拿大仅有的几家妇女剧团组织之一）集体创作的，并由该公司在1974年首次上演。剧本是这样产生的："黛安先按事件发生的时间顺序写出剧情介绍，再和演员一起，一幕一幕进行即席创作。演员们则通过进入各自所演的角色，不断补充新材料和增添新思想。"（第E 3 页）① 格兰特担任导演，并亲自扮演内莉·麦克朗。麦克朗和戈

德曼一样，对大多数加拿大人来说只不过是个名字而已。格兰特则力求让观众注意到她是一位令人钦佩的妇女。尽管《她们的时代多荣耀！》注明是一部"讽刺作品"，格兰特还是相当羡慕她所写的那些主张妇女有参政权的女人，她们的单一奋斗目标以及她们的胜利。和博尔特一样，格兰特试图用歌的形式和对伟大女人的不恭敬的描写来摆脱写实主义的限制。

三十几岁的麦克朗在剧中涉及的那几年——从1912年到1914年里，在不同的公众场合起着自己的作用。她发现保险政策为男人提供的保险范围比女人更全些，就把这个问题向一位保险代办人提出，得到的回答是：

> 布莱克先生：女人太神经过敏而无法令人相信，在一场意外事件中，她们仅仅是神经蒙受刺激……而她们总想象自己受了伤，这实在是难以证明……
>
> 内莉：我希望有机会把这个问题提到保险代办的下届会议上来讨论。
>
> 布莱克先生：保险代办人已经邀请你给他们讲演了吗？
>
> 内莉：还没有，不过他们会的。（第E23页）

内莉一直不知疲倦地写作，请愿和巡视；她曾把曼尼托巴省的总理领到一家工厂去参观，总理为工厂条件之差感到

① 《加拿大通俗戏剧之一》玛丽安·M·威尔逊编。（多伦多，西蒙和皮埃尔公司，1976年，第E 1—E 80页）

震惊，以后当她作为一个代表团的团长讲话时，又一次会见了该总理；她曾在火车上的一个戏剧性场合下无意中听到一些人对自己的辱骂；她还曾在1914年省里举行大选时为自由党人——他们曾允诺投票赞成妇女参政——游说。

内莉象埃玛一样发表演讲，在保险代办人的会议上为争得选举权而争辩："我想就选举法说几句话。疯子恢复理智后有选举权。罪犯出狱后可以重新参加选举，……反之，一个男人成了白痴后，他的选举权就会被剥夺。而一个女人所从未得到过的东西，她是不可能失去的。感谢上帝赐给我们的这点小小的恩惠。"（第E 34页）。她还更为广泛地谈到了妇女的地位："人们在谈论妇女时，仍然象是在谈论疾病那样……在我们关于妇女的信念中，最古老而又最错误的看法之一就是她们受到了保护——在生活的战斗中，不知怎么地，她们得到了最好的待遇……为了真正地受到热爱和尊敬，所有的女人都必须遵照一个早就规定下来的一成不变的条件，那就是她们必须漂亮美丽——那是谁也逃避不了的"。（第E 7页）

格兰特以下列情节草草了事地结束了她的剧本：保守党政府在一次丑闻中下台，紧接着自由党人于1916年初在本省制定了关于妇女选举权的法律。妇女们一起唱：

如果你战胜了你身旁的他
而我战胜我身旁的他
我们很快就会把他们统统战胜
来吧！战胜他们，一个一个战胜他们

内莉·麦克朗的全剧最后一句台词是，“把咱们的事情干成，让他们去嚎哭吧。”（第E74页）

安·亨利也写加拿大的历史，不过她反映的是普通老百姓的看法。她本人在1914年出生于温尼伯市，而在《辘辘大街》（曼尼托巴戏剧中心，1967年）这个剧中她却描写了1919年的温尼伯市的总罢工，这是加拿大的工人和当局之间的一次最大的冲突。亨利把一些知名人物以及会议、游行、逮捕和枪杀这类事件都置于幕后，舞台上则满怀同情地描写了忍受着饥饿斗争不息的工人阶级。《辘辘大街》的背景是一所贫穷的供人寄宿的私人公寓，有点象肖恩·奥卡赛、布伦丹·贝汉的《人质》。房里住的是类似正等着找到支票的那个做作的英国人和那个“前胸丰满，妖娆性感，满头金发，衣衫褴褛的轻佻女子”一类的人。（第17页）①

这所私人公寓是由马修开的，此人从一个牧师转变成积极分子，剧本第二幕结束时，他因领导人全都被捕而不得已担起责任。可在第三幕结束时，又为逃避警方被迫跑掉。他所从事的工作实际上大部分是由他女儿艾莉完成的。艾莉的故事是被逐渐拼凑起来的，她还是个小孩子时，她母亲就进了一所救济院，因此她是在苦水里长大的。她跳舞跳得很好，却进不起学校继续深造，身上穿不起新衣服，而穿街坊邻居扔掉的又改小了的旧衣服。她总是不停地重复着她的愿望，“我将拥有一所房子，晚上我丈夫下班回家时，我正做着晚饭，他会走到我背后，照我屁股拍一下。”（第74页）

艾莉同时也承认她父亲所遵循的原则，其结果是令人不

① 《辘辘大街》（温哥华：剑牌丛书，1975年）。

舒服的："我仍是个脏布尔什维克的女儿。仍是那些波兰佬、乌克兰佬和犹太佬的朋友。他们在辘辘大街上向我吐唾沫！"（第81页）从她父亲的话中，很明显不知道艾莉是怎么看待她自己的。

马修：艾莉为什么在高中辩论中得了第一名，你知道吗？……下决心干社会主义是解决失业的良药……她以为太阳刚升起，又落到我头上……我记得艾莉有一次要参加什么……艾莉，是什么来着？

艾莉：什么？

马修：你不是想参加一个叫什么CGIT组织的吗？

艾莉：加拿大少女集训队。我并不想参加。

马修：但我只能向她解释……你知道……她在那儿干不出什么事业。我问她，"他们训练什么？"他们只信奉英国帝国主义，没别的。（第36—37页）

随着剧情的发展，我们看到艾莉长大了，正面临担负责任和应付其他行动的各种局面，后来，当她父亲藏起来时，她镇静而老练地接管了一切。这个形象在某种程度上是作者本人的自画像，据说，亨利的父亲是马修的原形。然而，这个有局限性的，不定性的艾莉与卡罗尔·博尔特笔下那个20岁有主见、自信的埃玛·戈德曼相差甚远。

我在本文要谈及的最后一位女剧作家的主题仍是描写一个十几岁女孩子是怎样不断增长自信和知识的。这就是卡姆

·休伯特写的《人生旅程惯例》（新戏剧中心，温哥华，1975）。常以笔名为B·A·卡梅伦或安娜·卡梅伦写作的休伯特居住在不列颠哥伦比亚。她那争取男女平等的思想主要体现在她的一本关于强夺电视的记实剧中（《选择》，加拿大广播公司1978年）。《人生旅程惯例》是以一个小岛上的小煤城为背景的。剧本描写了三代女工，里面各种情节和独白很多，时间跨度大约是三年半。

那个叫贝思的老年妇女是约克郡来的移民（从她说话中能听出来）。她随同比她小的丈夫来到加拿大，在艰苦的生活中她带大了5个孩子。她回忆那些痛苦的日子说："当我象你母亲那么大的时候，要照顾3个小孩子和男人。来到一个新国家，没有钱，拚命干活是唯一的出路。那时没有洗衣机，只好用手自己洗，而且六点就起床洗衣服（第33页）。[①]剧中的她主要是以一个慈祥的祖母和一个好听众出现的，她还不时发表自己的高论。当听说她女婿不忠时，产生一种反男感："我已经不指望男人能给予我什么，那些爱国人物。但从那些默默不语的女人身上能学到很多东西"（第24页）。她在反对外孙女早婚时，竟意外地说出一些昔日陈词般的大道理来。她的丈夫，一个传统观念式的老好人，死于一种叫作"煤矿肺"的疾病。她后来成了寡妇："现在当我知道自己应该做什么，知道应该成为怎样一个人时……一切都改变了。我当了这么多年他人之妻，……我怎么一下子就知道自己能干些什么呢（第73页）？贝思是坚强的，本该能成功地战胜这种变迁，然而临剧终时她却说："我太累了，真的。

① 《人生旅程惯例》全文刊在《个人空间》一书中，温哥华，1977.3.2。

可是却不能休息，也不能睡觉”（第74页）。

她女儿贝斯的性格不象她母亲那样果断。她16岁结婚，怀孕生孩子，后来又痛苦地反悔，就如她向女儿诉苦那样，“要不是你的出生，我真不敢想象我的生活将会是什么样子！如果你出点什么事，我会发疯，但是……噢，上帝，我多希望……任何时候不要跟你觉得应该感谢的人结婚。也不要跟你觉得应该为他做点事的人结婚。要等着有人对你有这种感觉时才跟他结婚。”（第36页）现在，13年以后，她那当矿工的丈夫离开家在小酒店与一个怀着他的孩子的18岁姑娘一起生活。在与贝斯的两次大吵之后，离开了该城市。贝斯看上去似乎变了，找了一份工作，并且开始约会，但这是在幕后进行的。她俨然是个现实主义者，在舞会上，她目光坚定而安全地说：“我顶喜欢穿奇装异服。我喜欢能整夜跳舞，整天呆在温泉游泳池旁边。但我不能把时间花在做梦上。我不得不工作，以便使桌上有吃的，身上有穿的。”（第45页）后来，她拒绝做了错事的丈夫回家。最后她母亲几乎是很有道理地向外孙女发表她的高论：“瞧你妈……退了学，又有了你，那时她还不到17岁，她从中得到了什么？我们教会了她做女儿，学校教她做学生，然后尼亚奥教会了她做妻子，自己又学会做母亲。可她却不知道自己想做什么”（第64—65页）。

她女儿玛吉从13岁长到16岁，到了她母亲结婚的年龄。休伯特剧本的进程是以青少年“人生旅程惯例”向前发展的。玛吉听祖母的话，常常跟妈妈吵嘴，在弹子房外与人闲逛，从不担心夜里自己回家。玛吉很可能记取了她母亲可悲经历的教训。她声称：“我不会因为怀了孕就跟某个笨蛋结

婚，我也不要孩子。我只关心我自己，生活不会使我操劳，阻止我做美梦。”（第45页）

玛吉幸运地有个未见过面的姑姑做样板，一个学生和女权主义者，玛吉学她：“她说，粗暴侵犯我们思想的要比强奸我们身体的还要多……她说每天都在发生！而在家里坐着，对每片阴影都感到害怕，那只不过是思想上被强奸的另一种方式。梅甘姑姑就是这么说的……没人能轻易地胜过梅甘姑姑！她总是想到别的地方去”（第59—60页）。

休伯特还描绘了煤矿里非人的工作条件以及矿主的压迫。贝思很晚才领悟到此地女人的作用：“我给同志们和弟兄们做三明治，每盘哪怕给我一分钱也好……我每晚给弟兄们做烘烤食物，哪怕给我十分钱也好。这种事，回想起来简直让你感到好笑：动听的词句象蜂蜜一样流淌着，坐在会议大厅里投着票，心里想着花天酒地，可谁也不理会你。只好又回家为别人准备茶和咖啡，想方设法鼓起勇气面对重新又来一遍的艰难岁月。唉，要是能让弟兄们自己准备茶，咱们的日子就好过了，就也能参加些咱们自己的罢工啦”（第34页）。同样，城里提供的就业机会也有限；即使玛吉是个男孩子，“你能选择的……矿工、伐木工、渔夫和挖煤工。”（第44页）

《人生旅程惯例》在技巧上并不完美。在两次对往事的回忆后，剧情不平稳地在两大段独白，特别是描写一个矿工生活的那段独白的点衬下散漫地发展着。剧中出色的地方是休伯特本人的情感和态度，她把自己的感情都倾注在两个生活艰难的女人和第三个想要逃避这种命运的女人身上。

《人生旅程惯例》中的幽默来自休伯特笔下的妇女，不

象博尔特和格兰特剧中某些情节的幽默那样是强加的。艾莉和玛吉的形象有比她们本身更深的一层含意：如果不是她们的一些时代局限性，她们真有可能成为我们世纪前20年的戈德曼和麦克朗。休伯特、霍林斯沃思和亨利都不约而同地用女人的观点来描写真正普通的女人（和男人，如在亨利的剧中）。同时，博尔特很不自在地用“古怪的讽刺”和“喜剧性的渲染”来削弱她那“狂热的理想主义”和“社会责任感”。① 我认为休伯特和格兰特都是坚定的女权主义者。休伯特是最有前途的剧作家，不管如何艰难，她都能执着地追求真理。

① 词组取自桑德拉·索少特的《剧作家简介：卡罗尔·博尔特》一书中“介绍”部分，第13页。

加拿大戏剧

刘晓丹　编译
徐景南　校

人们提到英语的戏剧时，往往习惯于把目光集中在英国戏剧和美国戏剧。其实在北美幅员辽阔的加拿大国土上，还存在着一个较为古朴、久远而又独具风格的英语戏剧，它象英美戏剧一样，具有韵文剧、诗剧、滑稽剧、假面剧、闹剧、讽刺剧、历史剧、喜剧、悲剧、广播电视剧、独幕剧等各种形式。在加拿大戏剧二百多年的发展史中，涌现出许多多产剧作家和一批批优秀的戏剧作品。然而，加拿大戏剧在我国乃至世界，一直未受重视，甚至被排斥在英语戏剧视野之外，至今人们仍对其所知甚少。

本文谨对加拿大的戏剧历史作一概述，这或许对进一步了解和研究加拿大戏剧文学有所帮助。

加拿大戏剧有一系列的艺术展现形式。这些形式是受文学的传统和剧院的条件及特点的影响而形成和发展的。在加拿大戏剧的发展过程中，我们似乎不难看到殖民地的历史，民族主义的兴起以及各种社会政治力量的斗争对其戏剧文学和艺术的影响。

加拿大早期的戏剧主要是根据国外的模式而创编的。例如，亚当·阿伦的《新来的驯牧人》（1798）就是以诗人阿伦·拉姆塞的用苏格兰方言写成的田园戏剧《温柔的牧羊人》（1729）为模式而创作的。乔治·科克宁的韵文剧《征服加拿大》（1766）显然是以英国的约翰·德莱顿的英雄悲剧《征服格拉那达》（1670）为模式而编写的。1774年，无名氏剧作《阿卡迪斯》在哈利法克斯搬上舞台。该剧描写的是一个波斯顿富商的婚外生活和他的黑仆如何对付他的剥削的故事。同年这部剧在《新斯科舍周刊年记》上发表，至今仍保留着。

进入19世纪，诗剧成为加拿大戏剧的主要形式。然而很多人认为这种形式的戏剧只适于阅读欣赏，而不适于搬上舞台，因而对此说法引起了争论。实际上确实有一些文学作家写了一些诗剧和戏剧小品，他们并没打算将这些作品搬上舞台，只是把其中一些在《文学花环》上发表。其中《女王的橡树》（1850）是一部传统的韵文诗剧，它描写的是伊丽莎白·伍德威尔和爱德华四世幽会的故事。艾利莎·兰尼斯福特·库欣是《花环》著名的剧作家，《致命的戒指》(1840)是她十部剧本之一，该剧描写了一个贞洁的伯爵夫人如何被好色的国王所勾引。第一部以专题形式出版的剧作是海威塞格的《索尔》（1857），该剧受到了约翰·A·麦克唐纳和亨利·华兹渥士·朗费罗的高度评价。海威塞格的另一部剧作《菲利浦伯爵》(1859)则更加出色。《圣地亚哥》(1866)的作者汤姆斯·布什也是这个时期最有抱负的诗剧作家之一。他的作品不仅有一种朦胧的暗示和难以理解的无韵诗句，而且还有许多闹剧情节。

19世纪末出现了大批诗剧作家，他们开始以加拿大国土为素材，进一步对戏剧的创作和表现手法进行探索。《蒂肯西》（1886）是查理斯·梅尔的代表剧作，该剧既显示了他诗的才能，也表现了他的爱国激情。象梅尔一样，莎罗·安妮·寇真在她的《劳拉·塞克德》（1887）这部剧中也反映出爱国的主题。在诗剧中，国内外的素材常常交织在一起，正象浮莱德·甘贝尔的《德莱克》（1903）和《莫德莱特》（1895）两部剧中所反映的那样。甘贝尔的五个剧本充满了大量的"莎士比亚式"的韵文和深奥的哲理，因而在舞台上无法演出。

19世纪报纸上也刊登过一些讽刺政界和社会的真实而生动的戏剧作品。1823年撒母尔·赫尔·威尔科克在《小文人》报上发表了《闹洞房》。1833年，休·斯克贝在《新布伦斯威克信使报》上发表了《阴谋得逞》。1839年，在《英国殖民地》上发表了《家庭主题的地方戏》。此外，威廉·亨利·福勒于1874年在《加拿大展示新简》上发表了《不指名的丑闻》；寇真于1882年在《手提包》上发表了《漂亮的女大学生》，揭露了多伦多大学对女性的歧视。这类辛辣的讽刺报道19世纪末仍不断见诸报端。

在加拿大戏剧发展史上，政府要人也发挥了重要的作用。在首都渥太华，达弗琳夫人在1872年至1878年间，经常在市长官邸的里多剧院里组织戏剧娱乐活动。滑稽小歌剧《圣布里奥克斯的市长》（1875）的作者弗雷德里克·A·迪克森就是在达弗琳夫人的鼓励下进行戏剧创作的。迪克森的假面剧《加拿大欢迎您》（1879），表现了开拓者当年在加拿大荒原上艰苦奋斗的情景。该剧于1879年在渥太华的大

歌剧院为劳恩侯爵夫人和路易公主演出。

音乐剧也是19世纪较为流行的一种戏剧形式。《皇家军校学生利奥》（1889）是乔治·弗雷德里克·卡梅温创作，奥斯卡·特莱顿曼诺作曲的。主人公利奥是军校学生，后来在同祖鲁人的战斗中成了英雄，剧中主要描写纳利对利奥的爱情。《尼娜》（1880）是汤姆斯·赫伯特·柴斯纳特在吉柏特和沙利文的影响下所写的一部关于航海方面的滑稽小歌剧。威廉·亨利·福勒的《H.M.S.国会》（1880）是一部带有音乐讽刺诗文和滑稽模仿的剧作，该剧嘲讽了加拿大的政治和政界人士。琴·牛顿·麦尔雷士在她的《雷鸟》(1895)，(由J.E.P.艾尔德斯配曲)中，为表现加拿大的独立尊严，在艺术手法上进行了大胆的创新。

19世纪中其它的戏剧形式还有凯瑟琳·尼娜·梅里特的散文历史剧《乔治三世何时为王？》（1897）和哈雷·林德利的舞台闹剧《小鸡》（1893）等等。

到了20世纪，除诗剧仍是一种主要的戏剧形式之外，还有W.A.特里梅恩和其它职业剧作家写的传奇剧和轻松喜剧。《离开的人》（1918）是特里梅恩专为美国商业舞台所写的一部公式化戏剧。这部剧写的是一个战时专搞密探令人毛骨悚然的人。剧情实有讽刺，感人至深。儿童剧和专为教育、节欲和宗教目的所写的剧本，以及根据狄更斯的作品所改编的幽默剧和史蒂文·里柯克的讽刺剧在20世纪初叶也是很流行的。第一次世界大战后，加拿大全国范围内兴起了业余戏剧的创作活动。在《哈特剧院加拿大戏剧》这个刊物中，编辑文生特·玛赛为读者展示了各种形式的戏剧脚本，其中包括本世纪第一位杰出的剧作家梅里尔·丹妮森的三部

短篇讽刺喜剧：《暴风雨前的沉静》、《慰借》和《部队两战友》。发表在《无英雄的北方》上的《沼泽地上的干草》是丹妮森的一部现实主义的四幕剧，该剧探讨了加拿大的重大问题。

各种风格的独幕剧也成为本时期较为突出的一种戏剧形式。《加拿大独幕剧》（1926）共收集了19部剧作，其中值得一提的两部是《实现》和《社会下层人》。《白橡树》（1936）是一部根据同名小说改编的传统剧，二次大战前在英国伦敦上演了长达2年多。30年代，撒母耳法国驻加拿大有限公司出版了《加拿大戏剧系列丛书》，其中独幕剧有玛莎·艾兰的《夏至》（1935），丽莲·汤姆斯的《理发师杰姆的凶剑》(1936)，W.S.米尔恩的《灯罩》等。A.M.D.费尔贝恩的四幕剧《太平洋海岸》（1935）不仅描写了西海岸印第安人的生活，而且反映了白人文化和印第安人文化的冲突。商业大萧条时期，苦难的经历激励着艾兰克·哈丽斯创作了家庭剧《25美分》（1936），罗斯·兰诺兹·克尔创作了《开门》（1930）。萧条还导致许多“工人剧”的出现，其优秀的剧目有多萝西·利文塞的叙事哑剧《乔·戴尔》（1933）。由奥斯卡·赖恩、E.塞西耳·史密斯、H、弗朗西斯和米尔德丽德·戈尔伯格四人共同创作的《八人齐谈》（1934）也是一部著名的剧作，它的意义不仅在于它反映了历史，而且在于它有效地利用舞台道具来产生真实效果的戏剧表现技术。除了“工人剧”外，最大胆的尝试算是赫门·伏顿的交响乐式的表现主义剧作。他的芭蕾音乐剧尽管现在看是陈旧了些，剧中的比喻显得生硬而又牵强附会，但在当时的舞台上是很受欢迎的。这个时期最为出色的独幕剧

要算是格温·里昂伍德的《寂静的小屋》（1938）了。这部剧对创业年代北美大草原上人们的精神危机和压抑进行了生动的现实主义的描写。莱恩·彼得逊的广播剧《帆布袋》（1946）描写了疏远而又可笑的战后世界，这部剧可谓是30年代表现主义戏剧和50、60年代存在主义戏剧之间的转折点。

40年代末、50年代初主要的剧作家是罗伯逊·戴维斯，他的作品常以机智和善辩的语言风格嘲讽庸俗的加拿大人。他的早期剧目多由业余剧团演出，而《吉普赛人的捷格舞》（1954）和《搜寻斯图亚特》（1955）却是由多伦多克莱斯特专业剧院演出的。

到50年代，加拿大形成了本国的现代专业性戏剧，并以设立斯特拉福戏剧节为标志。从30年代起，广播就开始拥有自己的剧作家，播出了许多戏剧，从而促进了专业戏剧的发展。例如，40年代末播出的《沸腾的血》是里斯特·辛克莱的一部优秀剧作。《告诉我怎样哭》是帕特丽夏·朱德尔的一部反映小镇偏见的伤感剧。该剧最初是一部广播、电视剧，1955年在纽约被专业剧院搬上舞台，1956年获自治领戏剧节戏剧最佳奖，之后又被改名为《中午无荫凉》，于1958年在伦敦西区上演，而后又改编成电影。约翰·克尔特的30年代的剧作是广为人知的，他的《静静的峡谷中的小屋》很受加拿大小剧院的喜爱。他的杰作《瑞尔》于1950年2月17日由新戏剧会社在多伦多搬上舞台。

60年代末到70年代，加拿大戏剧无论在数量上还是在质量上都有了明显的飞跃。约翰·赫伯特的《财富和男人的眼睛》生动地描写了人的理智和生理的压抑，这部剧在1965年

的斯特拉福戏剧节在实验剧场上演过，1967年在纽约专业剧院正式上演。同年温哥华剧院上演的乔治·雷格的《丽塔·乔的狂喜》，充满感情地描述了本地人和白人之间的关系，很具有煽动性。该剧于1969年出现在渥太华国家艺术中心的舞台上。

70年代初，全国到处建立了专门上演加拿大新戏剧的小剧院，有些剧院也上演传统戏剧。大卫·弗里曼是70年代一位著名的现实主义剧作家，他较为成功的剧作是《不寒而栗》（1972），描写身心有残疾者的生活。这个时期的现实主义剧作家还有《白色婚礼》（1973）的作者威廉姆·弗鲁特和《摄影时刻》（1974）的作者玛丽·汉弗莱·鲍德雷特等等。

在纽芬兰，迈克尔·库克写了《盖登记事》（1977）和《在曲线的边缘上》（1977）等剧本，后者描写贝奥萨克印第安人让位的情况。这些布莱希特风格的作品，利用加拿大的历史事件来评析现代社会和政治的不公道，开创了一系列大型历史剧的先河。随之而出现的有：斯图尔特·博斯顿的《特别顾问》（1971）、迈克尔·鲍伍特丽的《末代沙皇》（1973）、詹姆斯·尼科尔的《休伦族人中的圣玛丽》（1977）和罗恩·德雷的《亚伯拉罕之后》（1978）等。库克的短剧《羽毛笔》（1975）和两幕剧《亚各布的觉醒》（1975），用充满形象的语言表达了人们对纽芬兰现代生活的哲学态度。

在加拿大西部，沙伦·波洛克的《沃尔士》（1972）用插曲的形式表现了西北骑警队察官们对不公正的极度苦恼，正是这部剧使她在戏剧界里崭露头角。波洛克的其它作品还

有：《老虎上山》（1981）、《血缘关系》（1981）和《几代人》（1981）等，其中《几代人》是她唯一的一部现实主义作品。

“集体创作”是指70年代许多剧院为准备演出而进行共同排练，这样排出的剧目常常是围绕一个特定的主题而临时准备的记实戏。其中最好的有多伦多米拉尔剧院上演的《农场风光》和莎斯卡顿第25道街剧院上演的《纸麦》，这些剧不是靠深刻理解主题，而完全靠富有想象的表演而获得成功，因此，与传统的戏剧种类有所不同。有时这种集体创作也要聘请知名剧作家来指导合作。象《目光所及》和《1837年农民起义》这两部剧就是里克·塞鲁蒂和米拉尔剧院一起合作编排的。即使是加拿大最能赢得喝采的剧作家詹姆斯·雷尼也常通过与演出公司的即兴合作来显示他的艺术才能。他的唐纳利三部曲：《棍棒与石头》（1974）、《圣尼科拉斯旅馆》（1976）和《手铐》（1977）被认为是加拿大戏剧史上最优秀的剧目。

70年代初劳伦斯·拉塞尔在他的两部短剧《突破》（1972）和《屠夫女儿的手艺》（1975）里，运用了超现实主义的技巧。在《数学》（1973）这部剧中，190秒内没有对话，只有六组精心挑选的东西被一一投向舞台，以此来表现朝生暮死的主题。然而这正是赫兰德·阿兰纳克一个大胆的戏剧尝试。他的《西方》（1973）这部剧描写一名枪手和两个美女，在等待骑兵把他们从五百个印第安人的袭击中营救出来时，用幽默的对话谈论着西方影片中明星的名字和头衔。1977年，拉里·法因伯格根据康斯坦斯·贝雷斯福德·豪的同名小说改编的剧目《前夜》在斯特拉福戏剧节上演

出，同时在戏剧节上人们还看到了他翻译的欧里庇德斯的剧作《美狄亚》。近年来最富有创新的剧目是1981年获多拉·玛沃·摩尔奖的约翰·克里扎恩克的《塔玛拉》，该剧是以“环境剧院”形式来表现的。观众能看到舞台上一所大的旧房子里某一人物的所作所为，而表演者却看不到同时在房间里所发生的20年代的政治和色情活动。戏后人们在闲谈中都觉得很喜欢这种在同一舞台上用拼凑的手法把同时发生的不同情节一起展现在观众面前的新的戏剧表现形式。

70年代之后，在戏剧中出现了反映妇女主题的作品。在追求反映妇女主题的创作中，玛格丽特·霍琳斯沃斯成为先锋，她的《永恒的爱》（1981）描写了战争年代三个新娘跟随丈夫一同到加拿大生活的故事。

所谈到的大部分近代戏剧作品都能把票房价值和发人深思的内容相结合，但目前的趋势是情景喜剧越来越多，其中有阿伦·斯特拉顿的《珍妮护士去夏威夷》（1981）和奥尔登·诺兰与沃尔特·利尔宁合写的《难以置信的红衣主教托斯卡谋杀案》。皮埃尔·特鲁多是近代著名的剧作家，尽管他的婚姻臭名昭著，但事业是成功的。在与保尔·汤普森合编的《玛吉和皮埃尔》这部剧中，他采取了让琳达·格里菲恩一人扮演三个角色的新颖的方式，剧本虽然不长，却因此深受人们喜爱。此外，约翰·格雷的《比利主教参军》（1981）也是很受人们喜爱的一部剧作。这部剧把独唱和最新流行的音乐剧形式结合在一起。格雷创作的剧目还有《18轮》和音乐剧《摇摆舞》等。

近年来，在加拿大戏剧界里又涌现出一代年轻的优秀剧作家，他们是：朱迪思·汤普森、弗兰克·莫赫、查理斯·

蒂德勒、安妮·奇斯雷特、劳伦斯·杰弗雷和戈登·彭杰利等人。

虽然加拿大戏剧的发展历史远不如英美戏剧的久远而闻名，但它已逐渐成熟和壮大起来。相信加拿大戏剧的前景是灿烂辉煌的，加拿大戏剧在未来的英语戏剧舞台上将越来越显示出它举足轻重的作用。

[General Information]
书名=就在这里——加拿大文学论文集
作者=（加拿大）诺斯若普·弗雷等著
页数=188
SS号=12603941
出版日期=1991年12月